

EL "MANUSCRITO DE ARQUITECTURA" DE HERNÁN RUIZ, EL JOVEN

POR

PEDRO NAVASCUÉS PALACIO

En la Escuela de Arquitectura de Madrid, se conserva un interesantísimo manuscrito sobre arquitectura cuyo valor es análogo a las obras de los Sagredo, Arfe y Vandelvira¹. Su atribución a Hernán Ruiz, el Joven, aumenta su estima, pues viene a sumarse de este modo a los arquitectos de nuestro siglo XVI, que hicieron teoría y práctica de la arquitectura al mismo tiempo.

El manuscrito² lleva en sí parte de su propia historia, pues habiéndose escrito en el siglo XVI, fue pasando por varias manos hasta que en el XVII se puso a la venta, pidiendo por él la estimable cantidad de 1.200 reales de vellón. Junto a este precio puede leerse en la contratapa delantera lo siguiente: "contiene además del texto 150 hojas llenas de dibujos muy bien hechos. Créese hayan sido de J. de Herrera". Esta indicación está motivada por la presencia de unos dibujos que no son de Hernán Ruiz, pero que tampoco pueden atribuirse a Herrera, si bien es cierto que están en la línea de lo escurialense. El hecho es que en 1693 lo había adquirido ya un tal Francisco Sánchez Martínez, estampando su firma en varios

¹ *Escuela de Arquitectura de Madrid*, Biblioteca: Sección Raros, signatura R-16.

² Medidas: 315 x 215 mms.; 152 folios numerados, de los cuales faltan el 35, 66, 93, 102, 118, 120, 134 y 135, y se repite la numeración en el 36. Encuadernado tardíamente —siglos XVII/XVIII— con cubiertas de pergamino. En el lomo se lee "Libro de Arquitectura". Texto con dibujos intercalados a tinta sepia. Letra del siglo XVI, con algunas notas y dibujos del siglo XVII. Papel de calidad muy diversa, con más de veinte filigranas distintas.

lugares³. Perdemos su pista hasta que aparece en la biblioteca de Cardenera, de donde pasó a la de don Manuel Gómez-Moreno. Últimamente lo adquirió la Escuela de Arquitectura de Madrid, siendo su director don Modesto López Otero.

Hasta la fecha ha permanecido este manuscrito inédito, si bien figuró en la Exposición del Libro Español de Arquitectura, celebrada en 1948⁴. Al año siguiente y con motivo de la Fiesta del Libro, Gómez-Moreno leyó en el Instituto de España un conocido e interesante trabajo sobre el Libro Español de Arquitectura, en el cual hacía referencia al presente manuscrito del que era todavía su propietario⁵. Sin embargo, dado el carácter breve de la conferencia y la necesidad de rectificar algunas observaciones que sobre el manuscrito se hicieron, justifica el hacer ahora un análisis más detenido.

En primer lugar hay que decir que no se trata ni de un "Libro de Arquitectura", como lo denominó Gómez-Moreno⁶, ni de un "Tratado de Arquitectura", como figuró en la Exposición de 1948⁷, pues el manuscrito carece de un cuerpo doctrinal básico que justifique alguno de estos títulos. En efecto, una de las incógnitas del manuscrito es el proceso de su formación, ya que está concebido en momentos diferentes y atendiendo a impulsos de diversa dirección, inclinándonos a creer que no se escribió pensando en su publicación sino como instrumento de trabajo de uso personal. Tiene una primera parte de texto en cuyo encabezamiento se lee "Libro de Arquitectura", traducción como luego se verá del Libro Primero

³ En el folio 37 se lee "es este libro de Franc.^o Sanchez Martinez", y en el 50, sobre el plinto del orden corintio, vuelve a decir "este libro es Franc.^o Sanchez Martinez 1693". El hecho de que vayan unidos el nombre y la fecha, escritos ambos con idéntica caligrafía y tinta, invalida la sugerencia de José Valverde Madrid, quien afirma que dicho Francisco Sánchez Martínez era hermano de Hernán Ruiz (J. Valverde Madrid: "Una obra de un arquitecto cordobés en Sevilla", en *Informaciones*, edición de Córdoba, jueves 30 de diciembre de 1965). Si nuestro arquitecto tuvo un hermano con este nombre, no fue el mismo que puso su firma en varios lugares del manuscrito a finales del siglo XVII.

⁴ La exposición se celebró en la Biblioteca Nacional de Madrid, entre los días 28 de enero y 15 de febrero de 1948. El manuscrito figuró con el número 403, cuyo rótulo decía "Hernán Ruiz. Libro de Arquitectura. S. XVI".

⁵ Manuel Gómez-Moreno, *El Libro Español de Arquitectura*, Madrid, 1949, páginas 12 y 13.

⁶ Manuel Gómez-Moreno, *ob. cit.*, pág. 27, nota 8.

⁷ Luis Menéndez Pidal, *Exposición del Libro español de Arquitectura y de antiguos dibujos ejemplares*, Madrid, 1948.

de Vitruvio. Más adelante ⁸ dice "Libro primero que trata de geometría", al cual acompañan muchos dibujos, siguiéndoles un "Libro segundo que trata del transferente" ⁹. A continuación se estudian los cinco órdenes ¹⁰, las "reglas de prespetiba" ¹¹ y el "que cosa sea proporción" ¹², todo ello con dibujos demostrativos, perfectamente delineados con tinta sepia. Hay que añadir que la separación de estos capítulos no es muy clara, ya que existen continuos solapes tanto en el texto como en los dibujos que inducen a pensar que la ordenación de los folios, antes de encuadernar el manuscrito, se hizo sin excesivo cuidado. Sin embargo, el aspecto más importante por ser el que entraña verdadera novedad, estriba en la serie de dibujos referentes a elementos arquitectónicos, plantas, alzados, y secciones de edificios, a los que hay que sumar algunos de anatomía humana, figuras de animales, uno de rejería y otros de orfebrería ¹³. Digamos desde el principio que no todos los dibujos son de la misma mano, lo cual plantea problemas de difícil respuesta.

El texto

Sorprende leer en Gómez-Moreno que el manuscrito no tiene "nada de Vitruvio ni de ningún moderno", siendo una serie de "ocurrencias no desprovistas de ingenio sobre lo que debe ser el arquitecto" ¹⁴, ya que en la realidad ocurre lo contrario, pues son precisamente Vitruvio y los tratadistas del renacimiento italiano, los que aparecen como inspiradores del manuscrito. El ejemplo más evidente lo tenemos en el que Hernán Ruiz llama "Libro de arquitectura", cuya división en siete capítulos nos hizo pensar ya en Vitruvio, desapareciendo la posible duda al conocer su contenido, pues coincide plenamente con el texto del tratadista latino. Para constatar este hecho damos la transcripción de los títulos de los capítulos, cotejándolos con los de la primera versión aparecida en castellano

⁸ Folio 14.

⁹ Folio 38 v.º

¹⁰ Folio 49.

¹¹ Folio 51.

¹² Folio 63 v.º

¹³ A partir del folio 73.

¹⁴ Manuel Gómez-Moreno, *ob. cit.*, pág. 13.

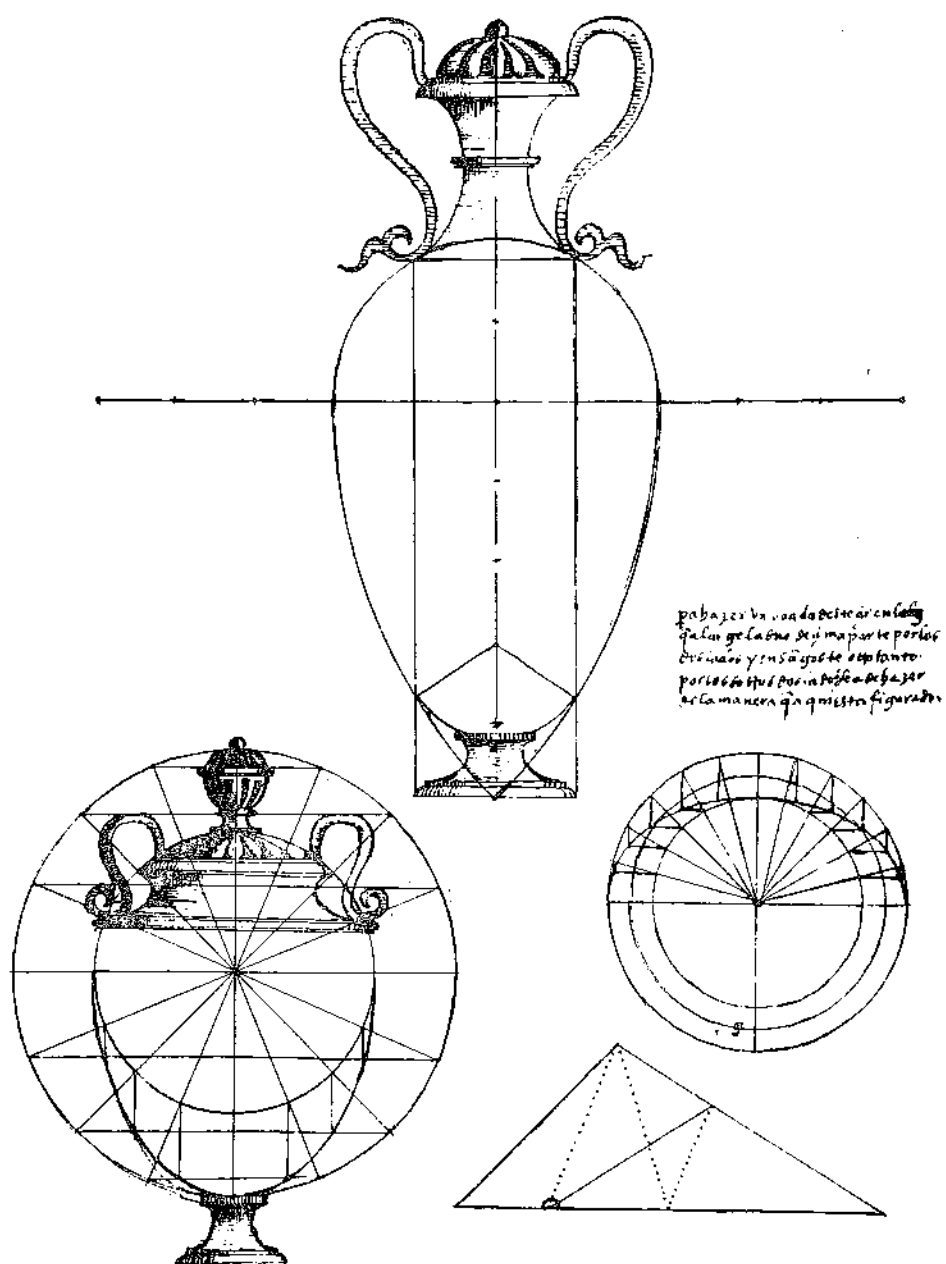


FIGURA 2

de los Diez Libros de Vitruvio, hecha por Miguel de Urrea y publicada en 1582¹⁵;

HERNÁN RUIZ

Capítulo primero en que se declara que cosa sea arquitectura y como an de ser istituydos los maestros deste arte.

Capítulo segundo que trata de que cosas costa el aquitetura.

Capítulo tercero de las partes de arquitectura en las distribuciones de los pueblos e particulares edificios y del ordenamiento de los relojes.

Capítulo quarto de la elección de los lugares saludables y que cosas son las que enpeçen la salud y de donde se han de tomar las lumbres.

Capítulo quinto de los fundamentos de los muros y de las torres.

Capítulo sexto de la dibision de las obras que son dentro de los muros y de la disposición dellas para que sean bedadas las fuerças y soplamientos de los vientos.

Capítulo setimo de la elección de los lugares para el uso común de la ciudad.

URREA

Capítulo primero. Que cosa es arquitectura, y del enseñar del architecto.

Capítulo segundo. De que cosas consta el Architectura.

Capítulo tercero. De las partes de la Architectura en las distribuciones de los edificios publicos y particulares, y del edificio Gnomonico.

Capítulo quarto. Que trata de la election de los lugares saludables, y a que parte se han de hazer las ventanas.

Capítulo quinto. De los fundamentos de los muros, y de las torres.

Capítulo sexto. De la división de las obras que se hazen dentro de los muros, y de su assiento para que no les hagan daño los vientos.

Capítulo septimo. De la election del lugar para provecho comun de la ciudad, y como se han de situar los templos dentro y fuera della.

Como puede comprobarse ambas traducciones son en lo esencial iguales, si bien varían algunos conceptos debido a la interpretación rigurosamente literal del original latino. Lo que Menéndez y Pelayo dijo de la versión de Urrea, esto es, que "tradujo gramaticalmente las más veces sin preocuparse del sentido"¹⁶, podría aplicarse igualmente a la que aquí llamamos de Hernán Ruiz. Al margen de los problemas que pueda plantear la traducción de Urrea, ya estudiados en su día por Sánchez Cantón¹⁷, nos interesa señalar tan sólo que la

¹⁵ Miguel de Urrea, *De Architectura, dividido en diez libros traducidos del latín en castellano*, Alcalá de Henares, 1582.

¹⁶ Marcelino Menéndez y Pelayo, *Historia de las Ideas Estéticas en España*, Madrid, tomo IV, 1901, pág. 27.

¹⁷ F. J. Sánchez Cantón, *Fuentes literarias para la historia del arte español*, Madrid, 1923, tomo I, págs. 181 y sigs.

versión de Hernán Ruiz pasa a ser una de las más tempranas interpretaciones de Vitruvio en España, y desde luego anterior a la citada de Urrea, a la que posee don Luis Menéndez Pidal, de 1595, a la que guarda el Archivo Histórico Nacional, de principios del siglo XVII, y casi contemporánea de la versión conservada en la Biblioteca Provincial de Cáceres, de hacia 1550-1565¹⁸.

La traducción de Hernán Ruiz es como se ha dicho excesivamente gramatical, y no sabemos si trabajó sobre una edición latina o toscana. Lo cierto es que tanto el título de algunos capítulos como su contenido, dejan ver notables diferencias con respecto al texto de Vitruvio. Quizás la más sorprendente sea la del capítulo cuarto, donde se dice "de donde se an de tomar las lumbres", cosa que no aparece en Vitruvio y que no tiene fácil explicación. Sin duda se debe a una mala interpretación del texto original, en el que Vitruvio habla muchas veces del fuego como elemento integrante de los cuerpos según los griegos. Esta falta de sentido en la traducción se repite con frecuencia, y nos hace pensar más en el afán erudito de su traducción que en su empleo con fines prácticos. Existen además otras variantes debidas no a un mal entendimiento del original, sino quizás al temor de una intervención inquisitorial, y así los dioses del panteón romano se convierten en simples "santos debaxo de cuya tutela esta la ciudad" (Cap. VII). El hecho es que una versión de este tipo anula en gran parte el ya difícil texto de Vitruvio.

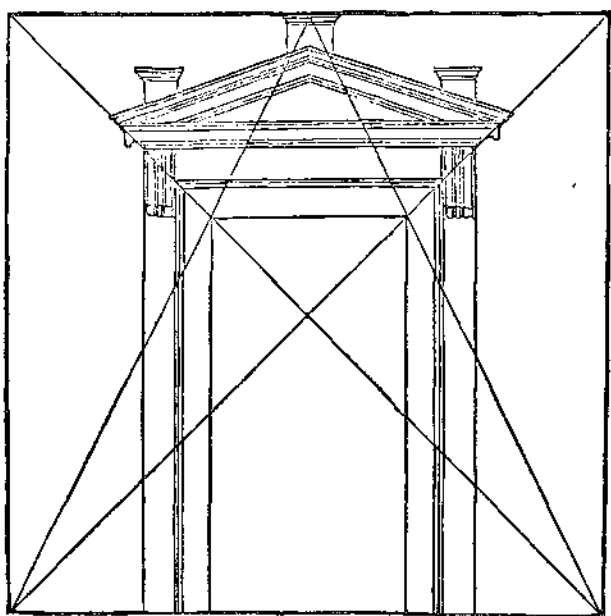
Además del conocimiento de la obra de Vitruvio, cuyo empeño en traducirlo no pasó del primer libro, hay en el manuscrito de Hernán Ruiz huella clara de otros tratadistas tales como Alberti y Serlio. En efecto, tras renunciar a seguir con Vitruvio, buscó en Alberti conocimientos más inteligibles, y en Serlio un abundante repertorio gráfico en el cual apoyarse. Ya se dijo que todo el manuscrito está muy desordenado, mostrando dudas y búsquedas en distintas fuentes. Pues bien, en el capítulo que lleva por título "como se entiende el proporcionar y que se entiende que cosa sea proporcion y de que consta", puede verse que Hernán Ruiz tuvo también en las manos los Diez Libros de Arquitectura de León Bautista Al-

¹⁸ Sánchez Cantón, *ob. cit.*, pág. 187; Vicente Paredes: "¿Quién fue el primero que tradujo al castellano los Diez Libros de Arquitectura de Vitruvio?", en *Arquitectura y Construcción*, 1900, julio y agosto, págs. 214 y sigs.

berti. De ellos tomó nuestro arquitecto muchas cosas, algunas casi al pie de la letra si bien luego no las desarrolló, algo así como si fuera buscando los enunciados y sentencias generales. Así, al defi-

De M. Sebastian Serlio.

Es similmente se l'Architeto vorrà fare la porta d'un tempio proportionato al loco, prenderà la latitudine del corpo di mezzo del tempio, cioè il netto, o fra li muri sel sarà piccolo, et fra i pilastri se hauerà le ale dei lati, et per quella latitudine farà altro tanto di altezza che sarà un quadro perfetto, et le medesime linee che s'edetto si sopra formaranno l'apertura della porta, et anco daràn modo di fare li ornamenti, come se dimostra qui sotto, et se nella faccia di un tempio ci andara tre porte et tre occhi, si potrà ne i lochi più piccoli usare le dette proportioni. Et bene che, cadendo le cose di varie intersecationi di linee s'ha infinite, tuttavia non è essere prolisso io gli doro fine.



Qui finisce il primo libro di Geometria.

FIGURA 3

nir de qué partes consta “el arte edificatoria”¹⁹, comprobamos que son en realidad las mismas de las que habla Alberti en el capítulo segundo del Libro primero del Arte de Edificar²⁰:

¹⁹ Folio 64 v.º

²⁰ Hemos empleado la siguiente traducción: *Los Diez Libros de Arquitectura de León Baptista Alberti*. Segunda edición en castellano corregida por D. R. B. Madrid: MDCCXCVII. Imprenta de Joseph Franganillo.

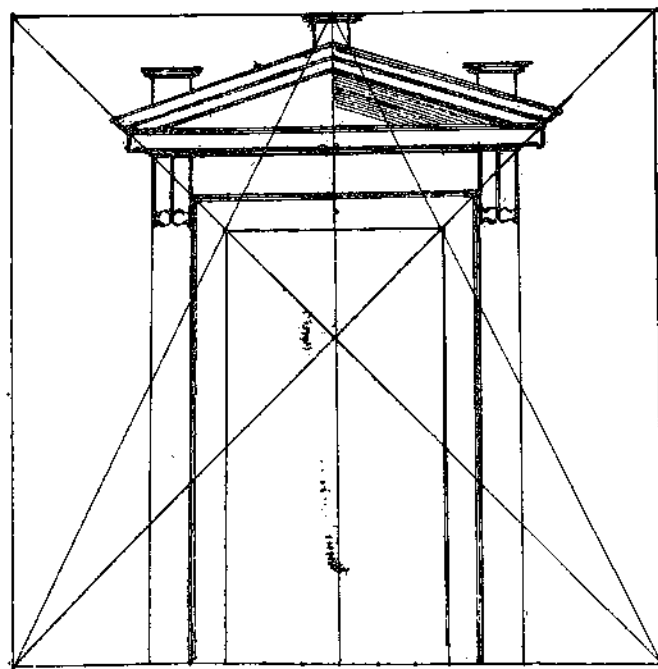
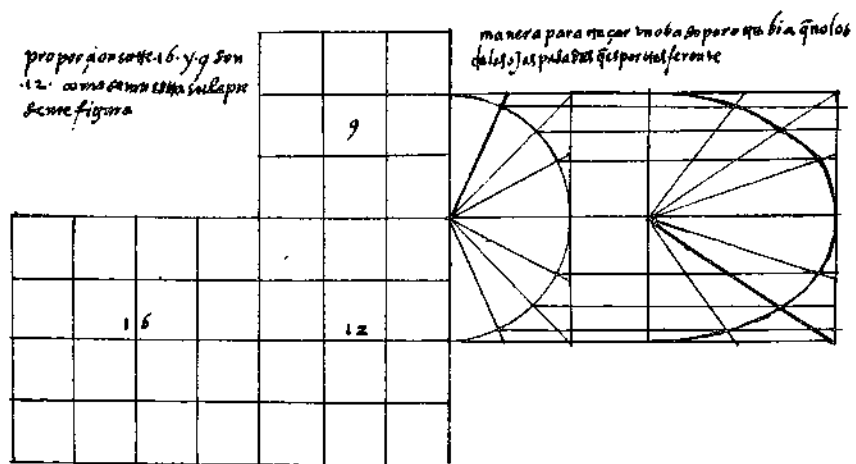


FIGURA 4

ALBERTI

HERNÁN RUIZ

Los principios de los asientos o edificios, seis partes, región, área o planta, partición, pared, techo, abertura.

El arte edificatoria costa de seis la región el sitio la partición la abertura la pared el techo.

También en este caso habría que decir que se trata de una de las primeras traducciones, aunque sólo lo sea muy parcialmente, de la obra de Alberti, pues la primera publicada en castellano no apareció

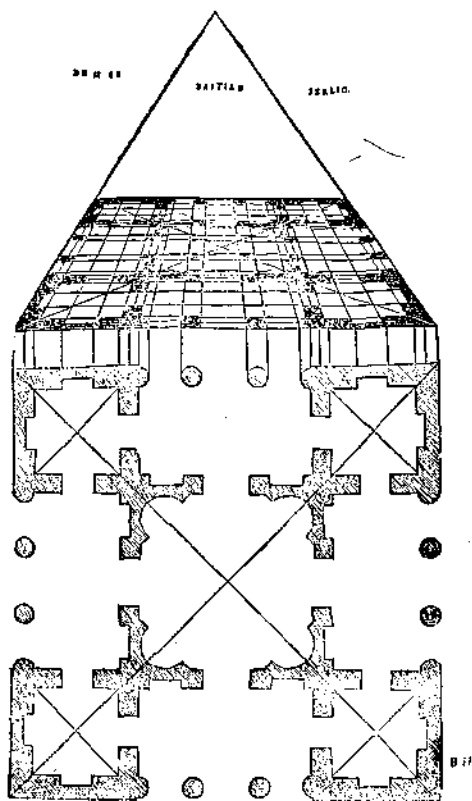


FIGURA 5

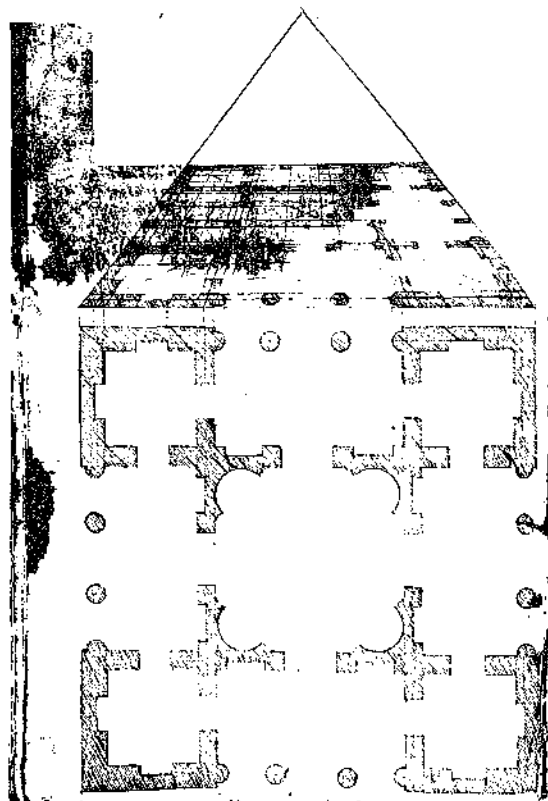


FIGURA 6

hasta 1582, es decir, el mismo año en que salió la ya citada traducción del Vitruvio por Urrea²¹. Todo ello tiene el interés de documentar de modo fehaciente, el conocimiento por parte de nuestros arquitectos de los tratados de arquitectura que por entonces estaban

²¹ Manuel Gómez-Moreno, *ob. cit.*, pág. 10.

en uso en Italia, y cuando todavía no habían sido traducidos. Sin embargo, no termina aquí esta influencia italiana, pues serán los libros de Serlio los que vengán a ratificar la estrecha vinculación existente entre el manuscrito y los teóricos del renacimiento. Serlio proporcionó a Hernán Ruiz lo que les faltaba a Vitruvio y Alberti: dibujos. Sabemos que de la obra de Serlio se tradujeron al castellano, en 1552, los libros III y IV, cometido que corrió a cargo de Francisco de Villalpando. Pero no son estos los que manejó Hernán Ruiz, sino los libros I y II, publicados en París en 1545 y que no se llegaron a traducir. Ello nos proporciona un dato de gran interés para intentar fechar el manuscrito, pues a la vista de lo expuesto no puede ser anterior a 1545. Los libros I y II de Serlio se refieren a los principios de Geometría y Perspectiva, y en ellos Hernán Ruiz no sólo atendió al texto, sino que repitió muy fielmente sus dibujos, algunos de los cuales reprodujo al mismo tamaño.

Serlio habla en su Libro Primo del "modo di formare un vaso antico", dando para ello unas reglas fáciles a base de un trazado de líneas paralelas y perpendiculares entre sí. Igualmente enseña la forma de hallar otro vaso "di corpo piu formoso", partiendo de un círculo. Ambos vasos fueron dibujados por Hernán Ruiz²² siguiendo el procedimiento de Serlio. Tan sólo varía el adorno de los remates, sobre lo cual ya decía el tratadista boloñés que aquello quedaba "in liberta del giudicioso" (figs. 1-2). Serlio termina su libro I de Geometría con un conocido dibujo para hallar la proporción de un hueco, trazando las diagonales de un cuadrado en el que se halla inscrito, dibujo que también encontramos en el manuscrito (figuras 3-4). Terminamos esta breve confrontación señalando la repetición en Hernán Ruiz de dos plantas de Serlio, proyectadas en perspectiva²³, y que corresponden al libro II (figs. 5-6). Su tamaño llega incluso a coincidir con el de los grabados de las ediciones de Serlio.

Habría que añadir finalmente que ni en el texto ni en los dibujos hay rastro alguno de los dos grandes teóricos de la segunda mitad del siglo XVI, es decir, nada de Vignola ni de Palladio. La obra de este último era imposible que la conociera, pues se publicó

²² Folio 37 v.º

²³ Folios 52 v.º, 58 v.º y 75 v.º

por primera vez en Venecia en 1570, es decir, un año después de haber muerto Hernán Ruiz. De los Cinco Órdenes de Vignola tampoco pudo conocer, por la misma causa, la traducción que de ellos hizo Patricio Caxes en 1593²⁴, pero sí la versión original aparecida en Roma en 1562. Extraña que el autor del manuscrito, hombre que con tanto interés había leído a Vitruvio, Alberti y Serlio entre otros, no recogiera nada de alguna de las ediciones del Vignola que en gran número circularon por Europa desde 1562. Esto nos inclina a creer que el manuscrito podría fecharse aproximadamente entre 1545 —año de la publicación de los libros I y II de Serlio— y 1562 —año de la publicación de los Cinco Órdenes de Vignola—, si bien hay que tener presente que algunos dibujos y anotaciones son posteriores a esta última fecha.

Los dibujos

Sin duda el mayor interés del manuscrito reside en el magnífico repertorio de dibujos, formado en su mayor parte por una originalísima serie de trazas de edificios religiosos, donde la apuntada influencia italiana cede el paso a una arquitectura de indudables rasgos andaluces, en una línea análoga a la de los Siloe y Vandelvira. Ante la imposibilidad de dar aquí todos los dibujos, se ha hecho una selección de los más interesantes.

Inmediatamente después del comentado texto de Vitruvio, comienza la parte dedicada a la geometría²⁵, en la cual se intercalan “ciertas maneras de relojes”²⁶, todo ello con gran número de dibujos. Éstos van desde las figuras más simples —triángulo, círculo, etcétera— hasta otras más complejas “para reduzir el circulo en quadro perfeto y es desta manera a que se haga un triangulo retangulo que el un lado tenga el semidiametro del circulo y el otro tenga la circunferencia del mismo circulo y este triangulo reduzirlo en paralelogramo...”²⁷ (fig. 7). Cada uno de estos dibujos, ejecutados a re-

²⁴ *Regla de las cinco órdenes de architectura de Jácome de Vignola, agora de nuevo traduzido de toscano en romance por Patritio Caxesi, florentino, pintor y criado de Su Magestad, dirigido al Príncipe nuestro señor, en Madrid, 1593.*

²⁵ Folios 12 v.º a 38.

²⁶ Folios 30 v.º a 33 v.º

²⁷ Folio 20.

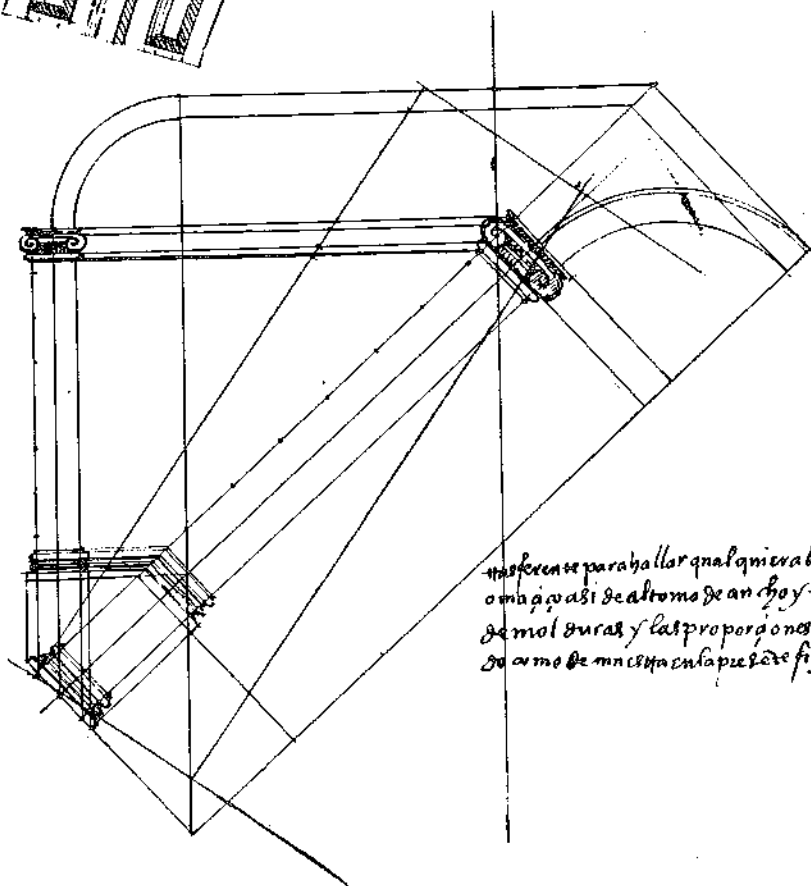
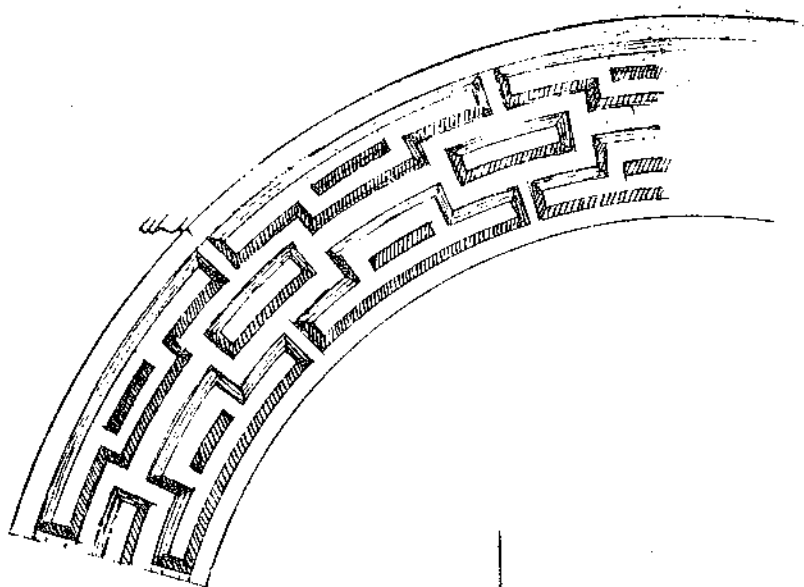
gla y compás, llevan una breve indicación sobre su construcción, y vienen a coincidir con los de cualquier tratado de geometría de la época.

El "Libro segundo que trata del transferente que se entiende reducir figuras pequeñas en grandes y grandes en pequeñas por muy buen estilo como se bera con otras cosas que pertenecen a este genero muy importante y algunas traças" que viene a continuación, no es sino la aplicación de ciertas reglas de geometría para la obtención de figuras a distinta escala, pero conservando la misma proporción (fig. 8). En este libro del transferente se emplea con mucha frecuencia el término "artesonar" referido al dibujo de las bóvedas baídas, que tantas veces se verán después en sus alzados interiores. Sin saber por qué entre estos dibujos aparece el de una bóveda cuatripartita con terceletes, indicio claro de goticismo que no se dejará ver de nuevo ²⁸.

Desde el folio 49 en adelante aparece de forma intermitente el estudio de los órdenes y el análisis de sus elementos por separado, es decir, basas, capiteles, entablamentos y molduras. Los cinco órdenes obedecen a un sistema de proporciones muy particular, sin relación alguna entre sí, y llevando todos ellos un original y pesado remate sobre la cornisa cuyo pedestal está proporcionado con el plinto de la columna (lám. I, A-B). Dichos remates restan elegancia a los órdenes, y sus formas —bolas con punta, bombas incendiadas al modo de Serlio, vasos con adornos, linternas— serán una constante a lo largo del manuscrito. A continuación se pasa al estudio de los distintos "géneros", en los que con todo cuidado se dibujan los perfiles de sus molduras (lám. I, C), hasta dar una serie de capiteles en los que junto a los de corte clásico, aparecen otros de interpretación más personal. Destaca uno de gran interés por llevar la firma de "Hernan Ruis el biexo", dato fundamental para la atribución del manuscrito ²⁹. Se trata de un capitel de orden corintio que sigue fielmente la organización y proporción de los capiteles corintios de Serlio (lám. II, A), ejecutado con gran cuidado y siendo su técnica más fina y apurada que la del resto de los dibujos. Entre otros capiteles encontramos versiones modernas de los clásicos, como

²⁸ Folio 46 v.º

²⁹ Folio 61 v.º Hay que advertir que el dibujo, sin terminar, se halla en un papel recortado y pegado en este folio.



mas ferece para hallar qualquier abaco
o mudo asi de alto como de ancho y buelos
de molduras y las proporciones de
el como de mucha en la presente figura.

FIGURA 8

por ejemplo los de orden jónico con cuello estriado ³⁰ (lám. II, B), o los que llevan prótomes de caballo en lugar de las volutas, de clara inspiración serliana, o bien los que incorporan figuras antropomorfas (lám. II, C-D).

Las reglas de perspectiva ³¹ vienen a continuación de los órdenes, donde los sencillos estudios sobre los dibujos de Serlio ya comentados, van seguidos de otros más complicados, sin duda también inspirados en algún tratado contemporáneo. Son frecuentes las perspectivas de templetes abiertos, de composición muy simple a base de pilares y entablamentos, bien de planta cuadrada (lám. III, A), bien de planta ochavada (lám. III, B) ³². En esta parte del manuscrito así como en la de geometría hay muchas cosas de Euclides, lo cual indica que debió de manejar alguna traducción italiana o francesa, o quizás alguna en castellano, si bien no hemos encontrado otra anterior a la de Ambrosio de Ondériz ³³. De cualquier forma la obra de Euclides era suficientemente conocida en España ³⁴, y figuró en las librerías de nuestros arquitectos ³⁵.

La última parte en que los dibujos aparecen ilustrando un texto se refiere a la proporción de la columna, la cual dependerá de la carga que haya de soportar ³⁶. Por fin y tras dibujar esquemáticamente la formación de algunos cuerpos geométricos, comienzan las trazas de edificios que llevan incorporadas breves notas, gracias a las cuales ha podido ser identificado uno referente a la iglesia del Hospital de la Sangre, de Sevilla, si bien en general se trata de meros estudios para ensayar soluciones distintas. Su análisis puede dividirse en cuatro apartados: plantas, interiores, fachadas y portadas, y otros temas.

³⁰ Estos capiteles son del mismo tipo que los recogidos por J. Durm, en su *Die Baukunst der Renaissance in Italien*, vol. V, 2.ª parte de la colección "Handbuch der Architektur", Leipzig, 1914, págs. 236 y sigs.

³¹ Folio 51.

³² Estudios análogos y reglas parecidas son fáciles de encontrar en tratados del siglo XVI, como pueda ser por ejemplo el de Jacques Androuet du Cerceau, *Leçons de perspective positive*, Paris, 1576.

³³ *La Perspectiva y Especularia de Euclides, traducidas en vulgar castellano por Ambrosio Ondériz*, Madrid, 1585.

³⁴ Julio Rey Pastor: *Los matemáticos españoles del siglo XVI*, Madrid, 1926.

³⁵ Luis Cervera Vera, "Libros del arquitecto Juan Bautista de Toledo", en *La Ciudad de Dios*, vols. CLXII-CLXIII, El Escorial, 1950-1951, págs. 583-622 y 161-188.

³⁶ Folio 63 v.º

a) *Plantas*. — Existen variantes que van desde una disposición todavía gótica, con girola y crucero, hasta la planta de cruz latina y nave única, pasando por la típica planta centrada del renacimiento. El único rasgo común a todas ellas es el sistema de proporciones y la exigencia de un mismo modo de cubrición a base de bóvedas baídas. En efecto, en cuanto a proporción se ha perdido aquí ya el sistema de medidas antropomórfico propugnado por un Rodrigo Gil de Hontañón³⁷ o un Diego de Sagredo³⁸. En segundo lugar es también común la reticulación del espacio para poder cubrirlo con bóvedas baídas, bóvedas que a su vez apoyan en unos característicos pilares compuestos por un machón central con semicolumnas adosadas.

La planta más arcaizante³⁹ consta de tres naves, girola y otras tres naves de crucero. Su gran cabecera desdice un tanto del resto del edificio por su fortaleza y tratamiento plástico del muro, que contrasta con la lisura y delgadez de los muros que flanquean las naves. El resultado final es el de una iglesia macrocéfala que ha perdido la escala humana (lám. IV, A). Al mismo tiempo, la compartimentación excesiva del espacio produce el efecto de tratarse de un edificio gótico, pero su alzado disipa la duda, ya que el "templo se a de propocionar en el genero corintio"⁴⁰. En la misma línea que la anterior se encuentra otra planta⁴¹ también de tres naves, girola, crucero, fragmentación espacial, etc., pero con la novedad muy importante de incorporar un espacio autónomo y diferenciado, de planta circular y a cubrir por una cúpula de media naranja (lám. IV, B). Con ello Hernán Ruiz se asoma a la problemática del ideal renacentista de planta centrada que choca con la tradicional disposición gótica, de naves de proyección longitudinal. Es en definitiva el mismo problema con el que se enfrentó Diego de Siloe al hacerse cargo de la

³⁷ Simón García, *Compendio de Architectura y Simetría de los templos*. Publicado por J. Camón Aznar. Edición de la Universidad de Salamanca, Salamanca, 1941.

³⁸ F. J. Sánchez Cantón, "Diego de Sagredo y sus Medidas del Romano", en *Arquitectura*, núm. 23, marzo 1920, págs. 65-68.

³⁹ Folio 94.

⁴⁰ El texto que acompaña al dibujo dice: "Este templo se a de propocionar en el genero corintio la coluna tiene 6 pies de grueso 9 bezes 6 son 54 y 18 de buelta son 72 es dupla proporcion".

⁴¹ Folio 74.

catedral de Granada que había comenzado Egas. La inserción de una rotonda en una estructura reticulada produjo en ambos casos soluciones análogas, y así, el conocido arco "deformado" de ingreso a la capilla mayor de la catedral granadina, que por una cara es un medio punto plano y por la que mira a la capilla es alabeado, se repite en la traza de Hernán Ruiz ocho veces. Es interesante subrayar el carácter plenamente renacentista de esta solución, pues si bien es cierto que la arquitectura gótica ya había planteado algo en este sentido⁴², sin embargo, no lo había resuelto satisfactoriamente, y así, en casos tales como la catedral de Pavía o la iglesia de la Santa Casa de Loreto en los que se quiso dotar de una mayor autonomía al crucero bajo una gran cúpula, al ser la planta de aquél ochavada, encaja perfectamente con el resto de la planta reticulada, presentándose como su continuación y nunca como espacio centripétamente diferenciado⁴³. Una solución semejante a la apuntada aquí por Hernán Ruiz, puede verse en uno de los dibujos que Peruzzi hizo para San Petronio de Bolonia, si bien no se especifica como se verificaría la unión entre las naves y la rotonda⁴⁴.

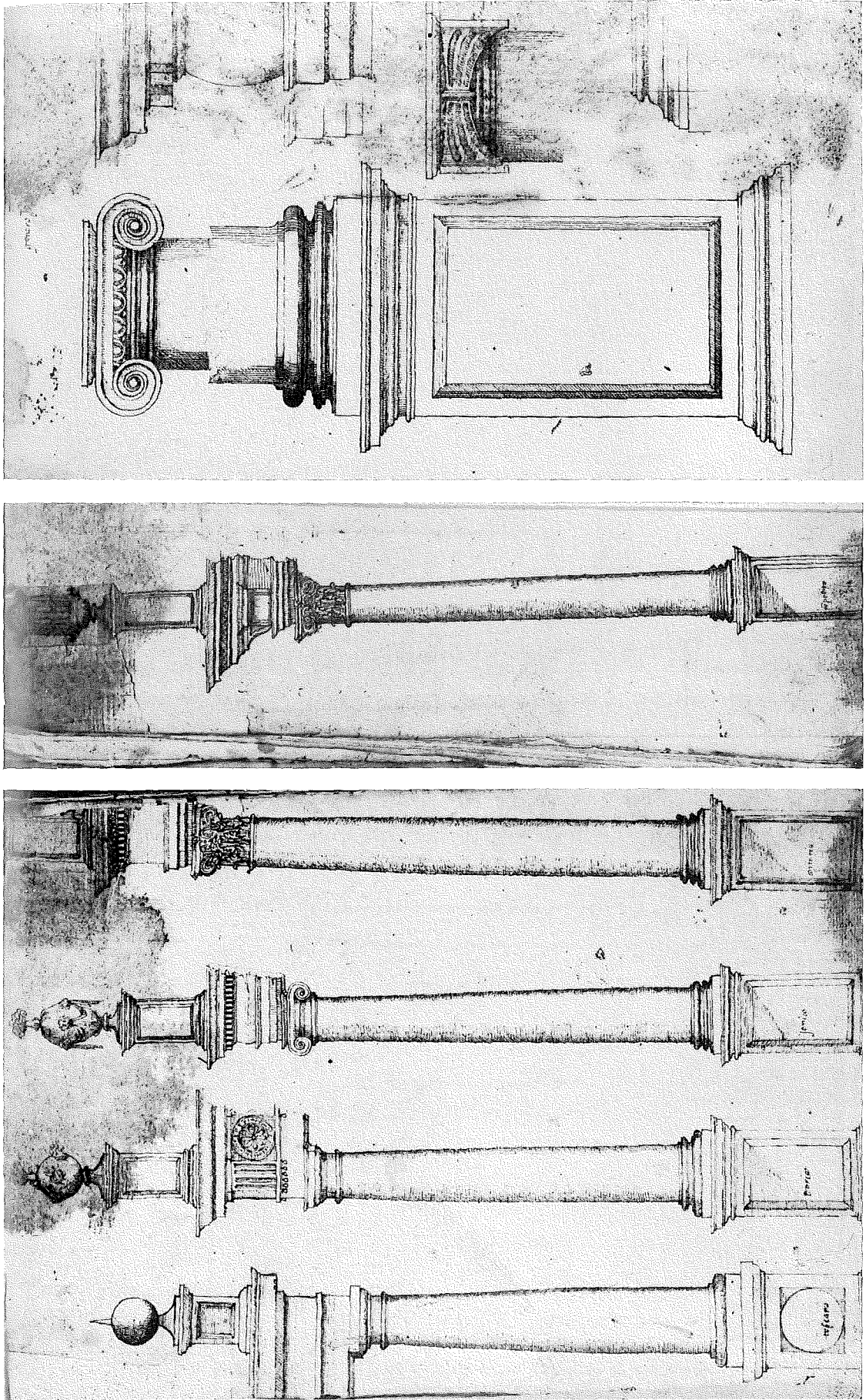
Que nuestro arquitecto no fue insensible a estos problemas de la planta centrada, nos lo demuestran otros dibujos, ya sin rastro alguno de goticismo, en los que precisamente se busca un equilibrio y unidad espacial netamente renacentista. Son plantas que entroncan directamente con las de Serlio, y a través de él con Peruzzi, llegando hasta Bramante y Leonardo. La planta correspondiente al folio 100 del manuscrito (lám. IV, C) es prácticamente igual a uno de los dibujos de Leonardo que posee el Instituto de Francia, en París⁴⁵. La única diferencia estriba en que Hernán Ruiz suprime uno de los cuatro ábsides, para acentuar el sentido longitudinal de la que será nave mayor. Por lo demás la proporción de los ábsides con respecto a los espacios interiores, sus contrafuertes, etc., guardan una estrecha

⁴² Fernando Chueca Goitia, *Historia de la arquitectura española*, Madrid, 1965, página 566.

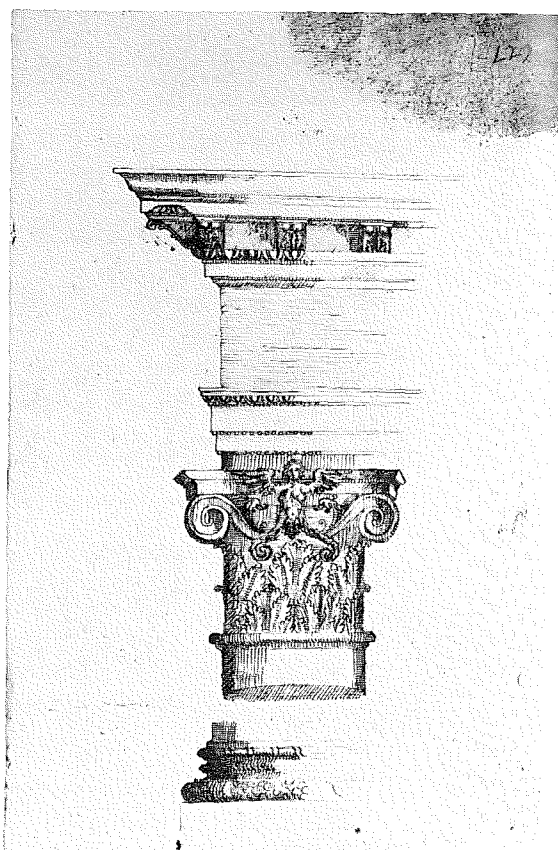
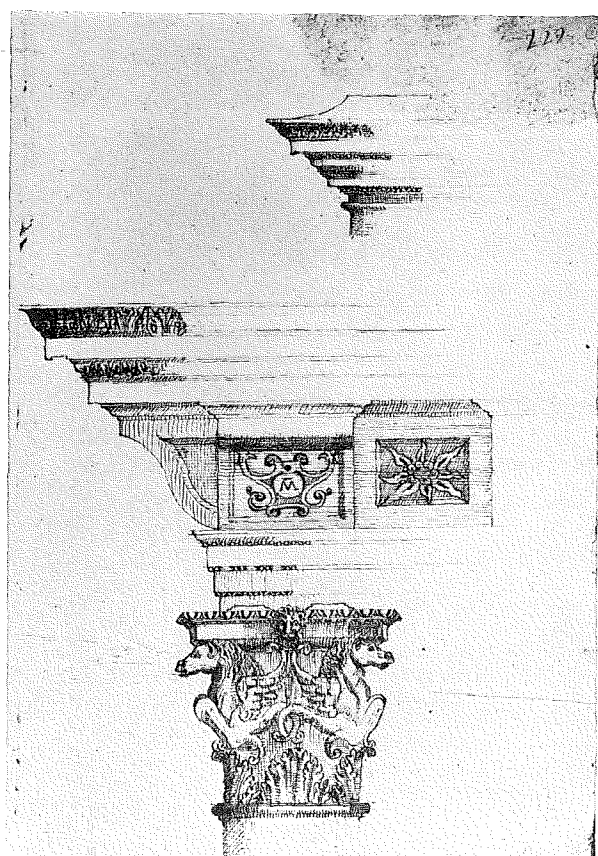
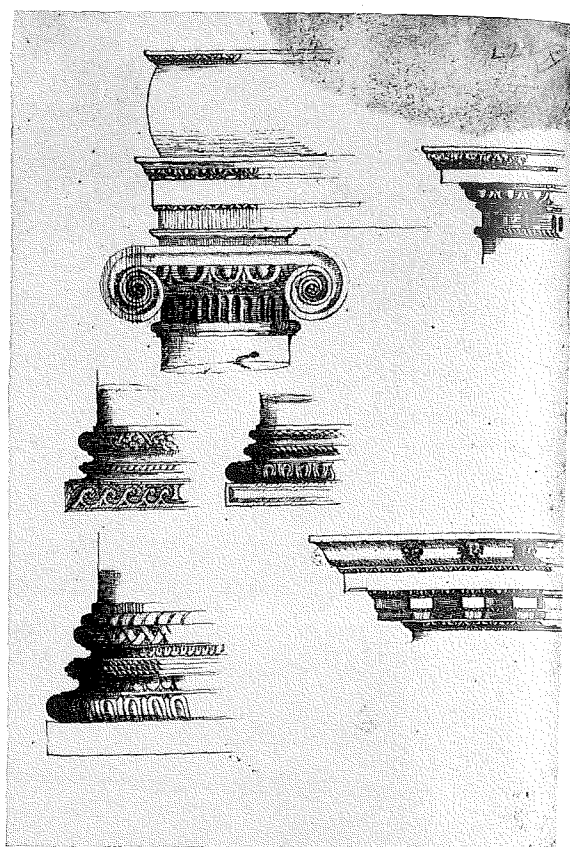
⁴³ J. Burckhardt, *Geschichte der Renaissance in Italien*, Esslingen a. N., 1920, páginas 156-157.

⁴⁴ A. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana*, XI, *Architettura del Cinquecento*, Milán, 1938, parte I, págs. 391 y 394.

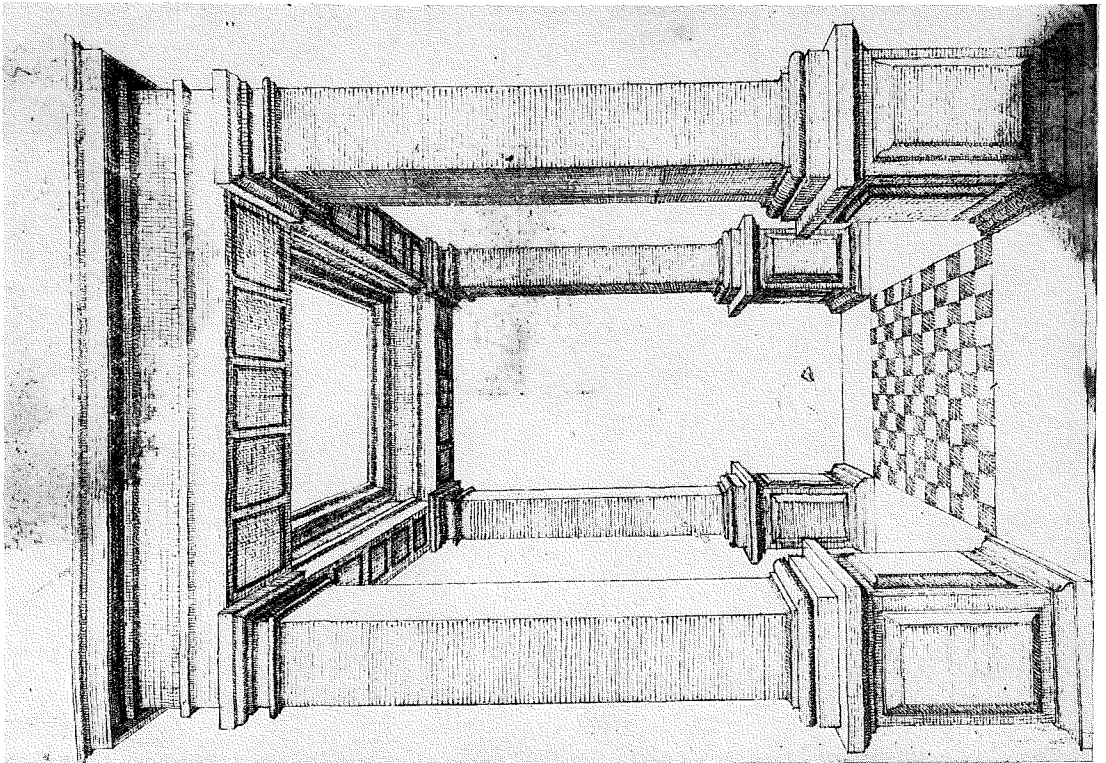
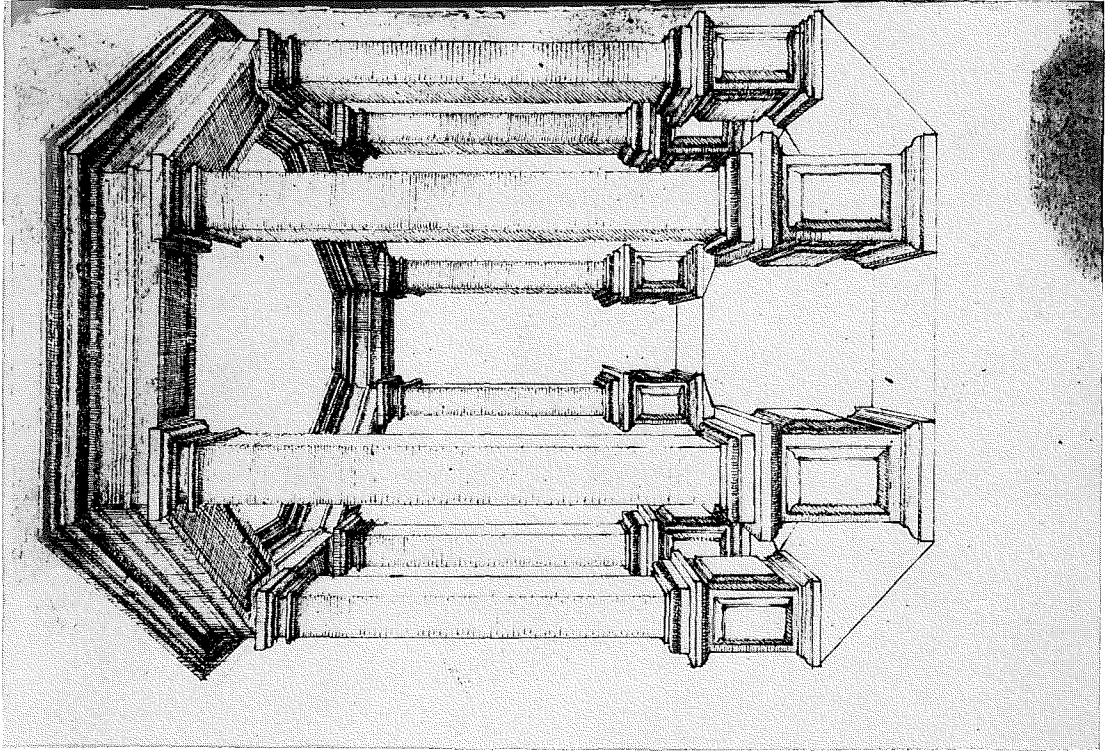
⁴⁵ El dibujo a que nos referimos lo reproduce y comenta R. Wittkower en su *Architectural principles in the Age of Humanism*, Londres, 1952 (2.^a ed.), pág. 16 y lám. 5 a.



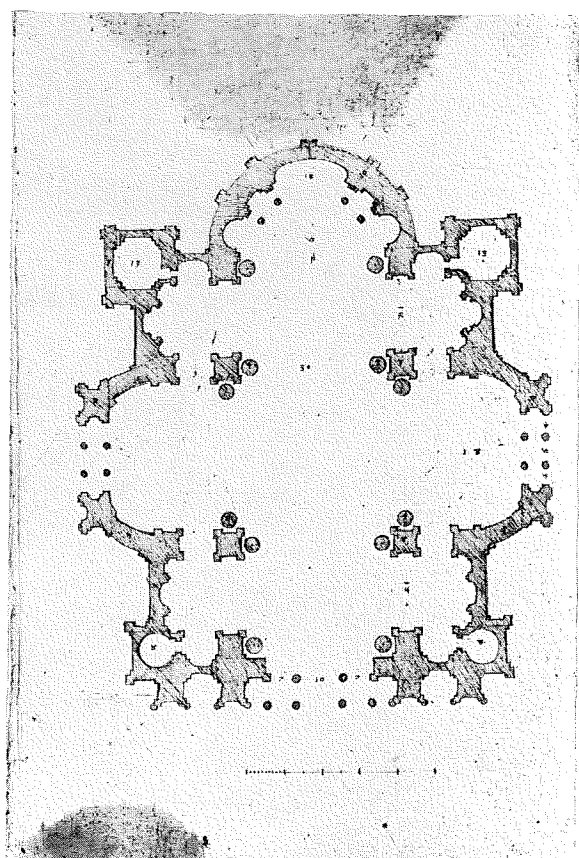
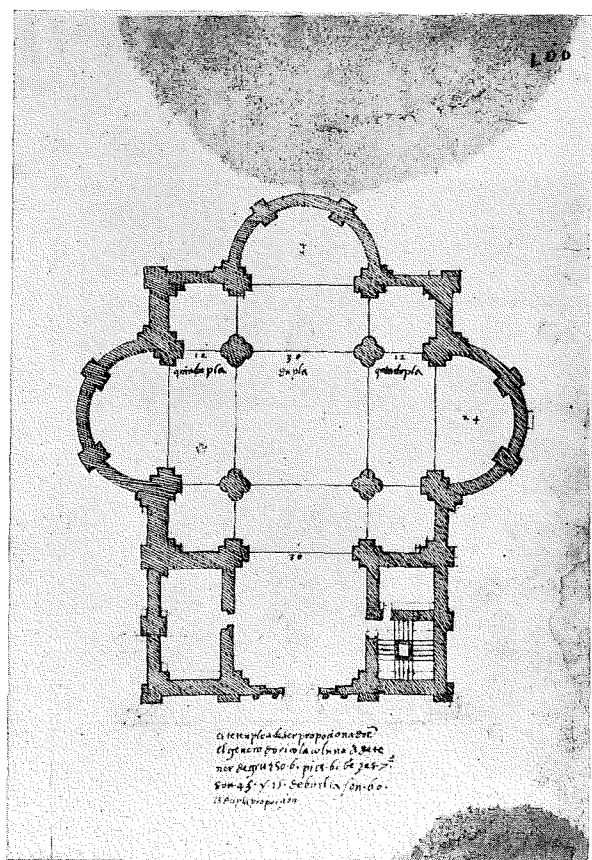
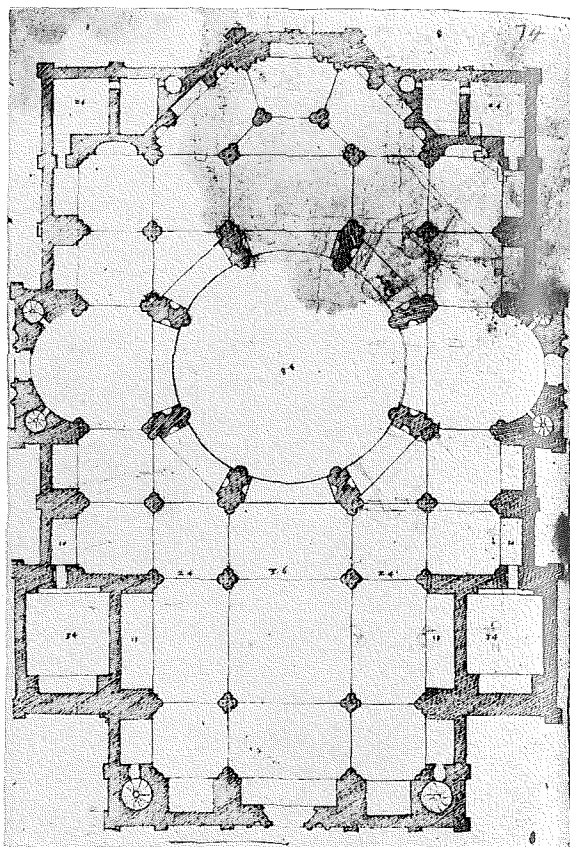
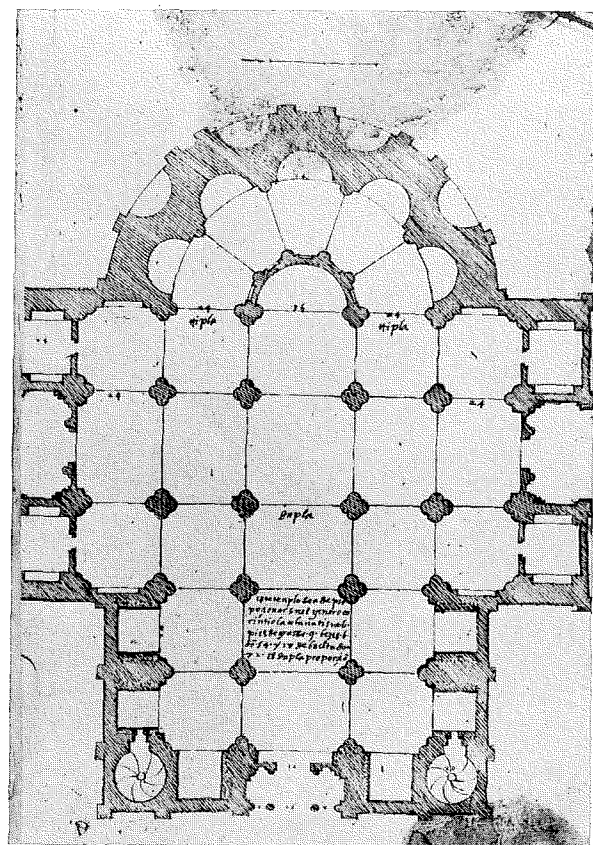
A-B) Órdenes toscano, dórico, jónico, corintio y compuesto. — C) Estudio del orden jónico.



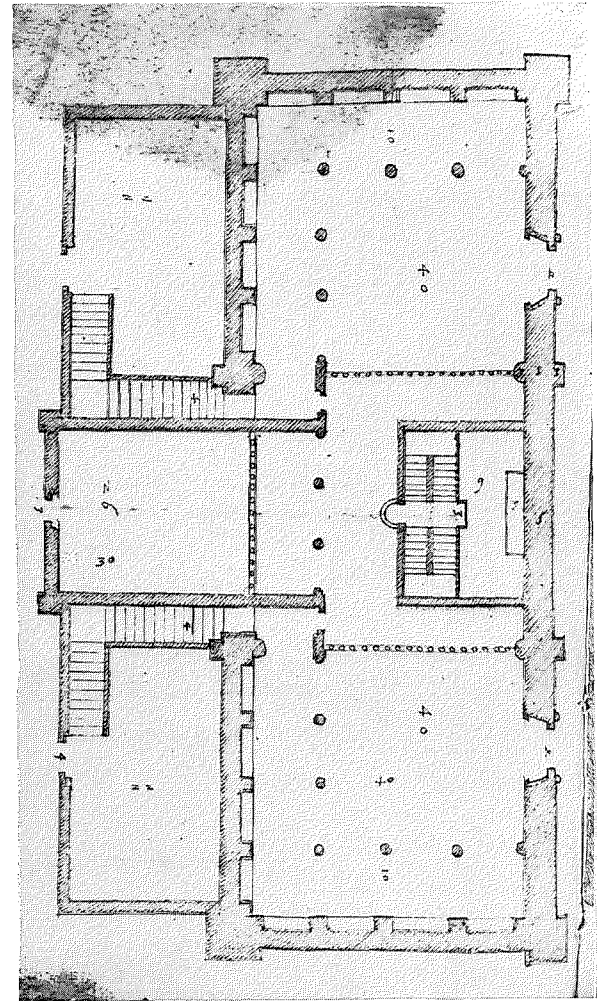
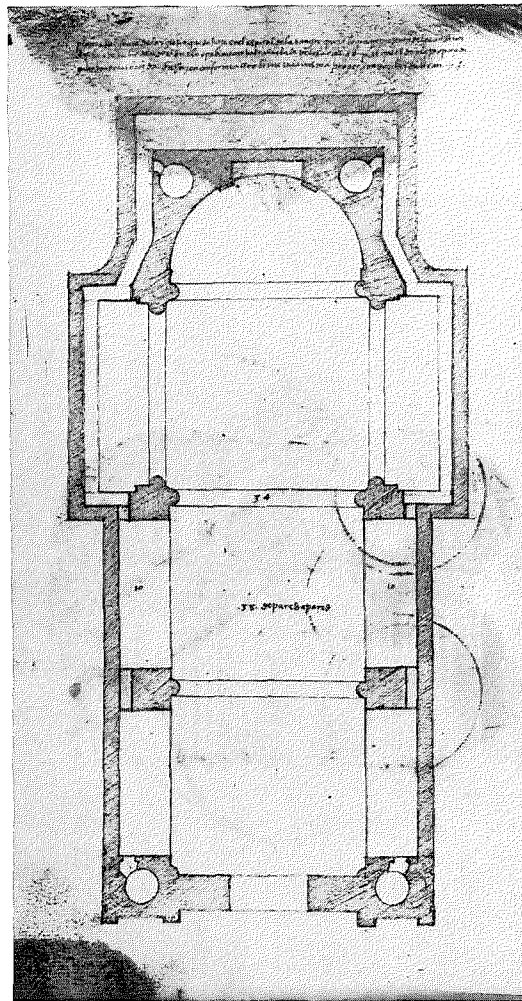
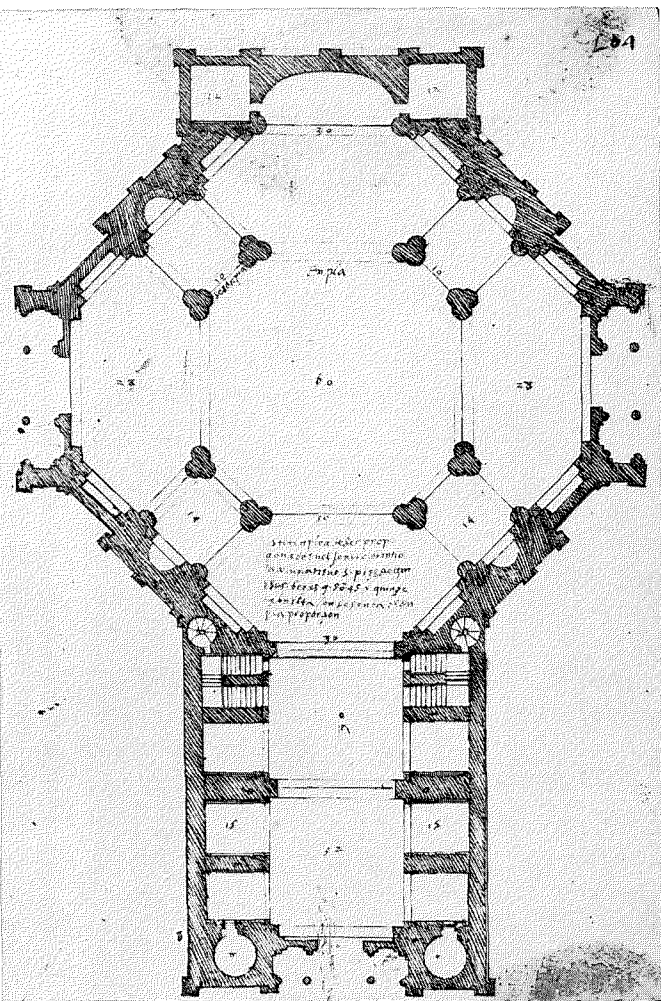
A) Capitel corintio de Hernán Ruiz, el viejo. — B-C-D) Estudios de capiteles, basas v entablamentos.



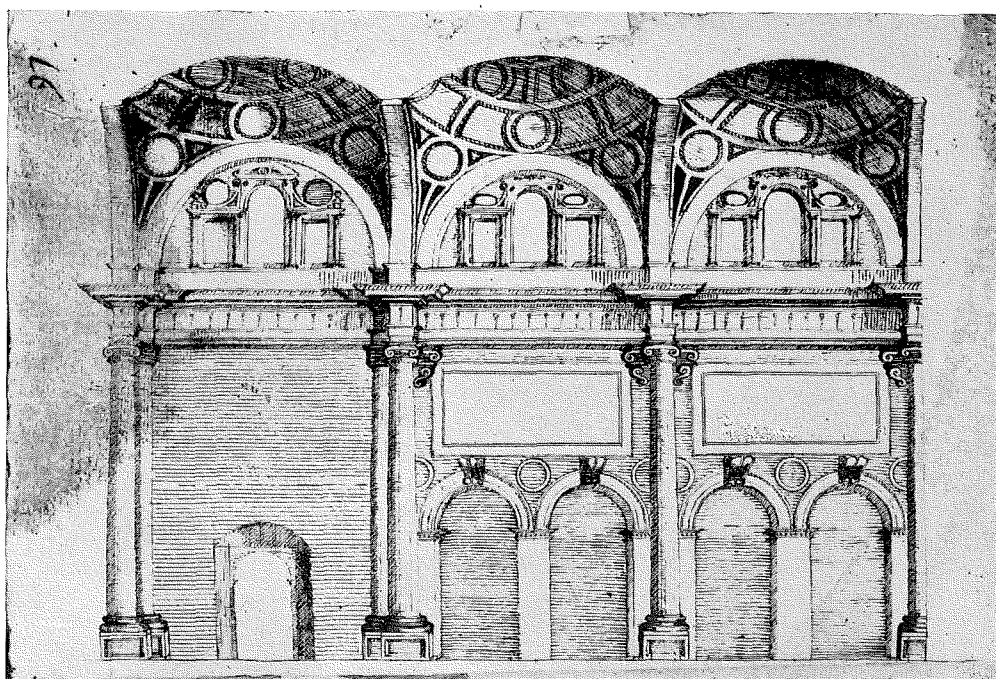
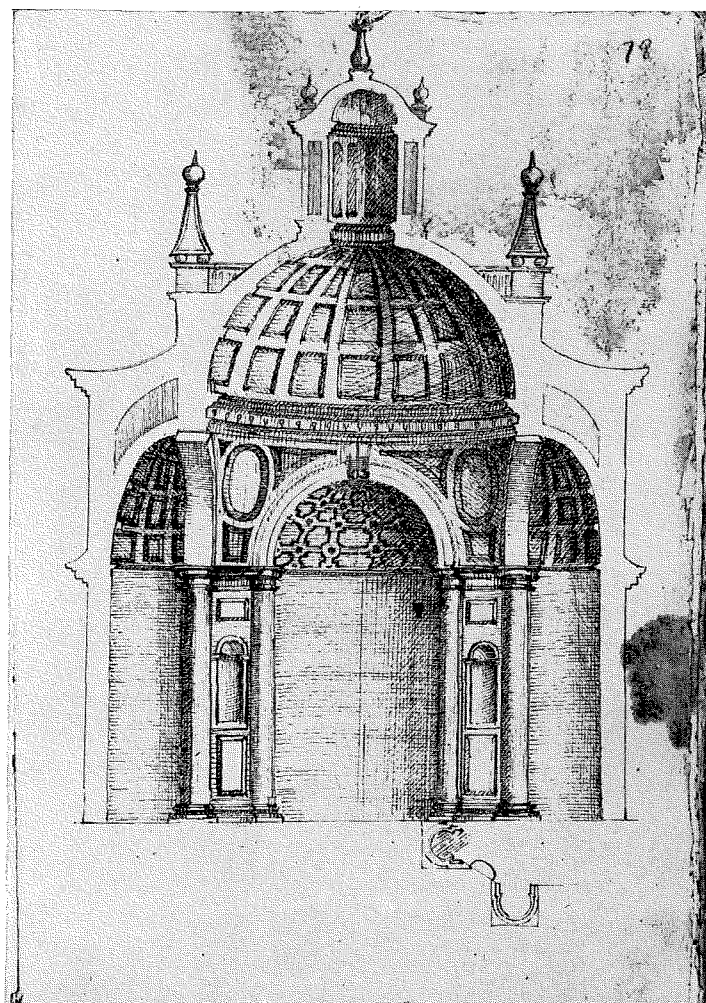
A-B) Estudios de perspectiva sobre templos de planta cuadrada y ochavada.



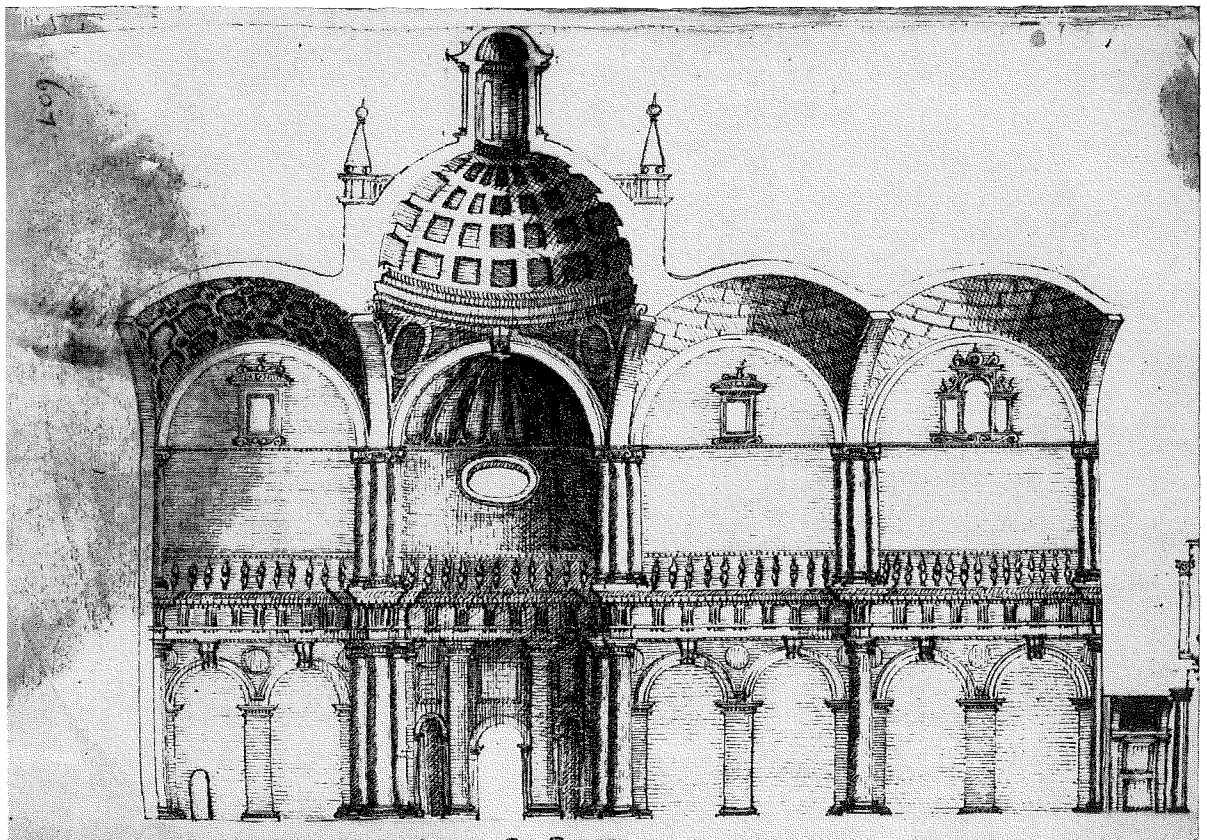
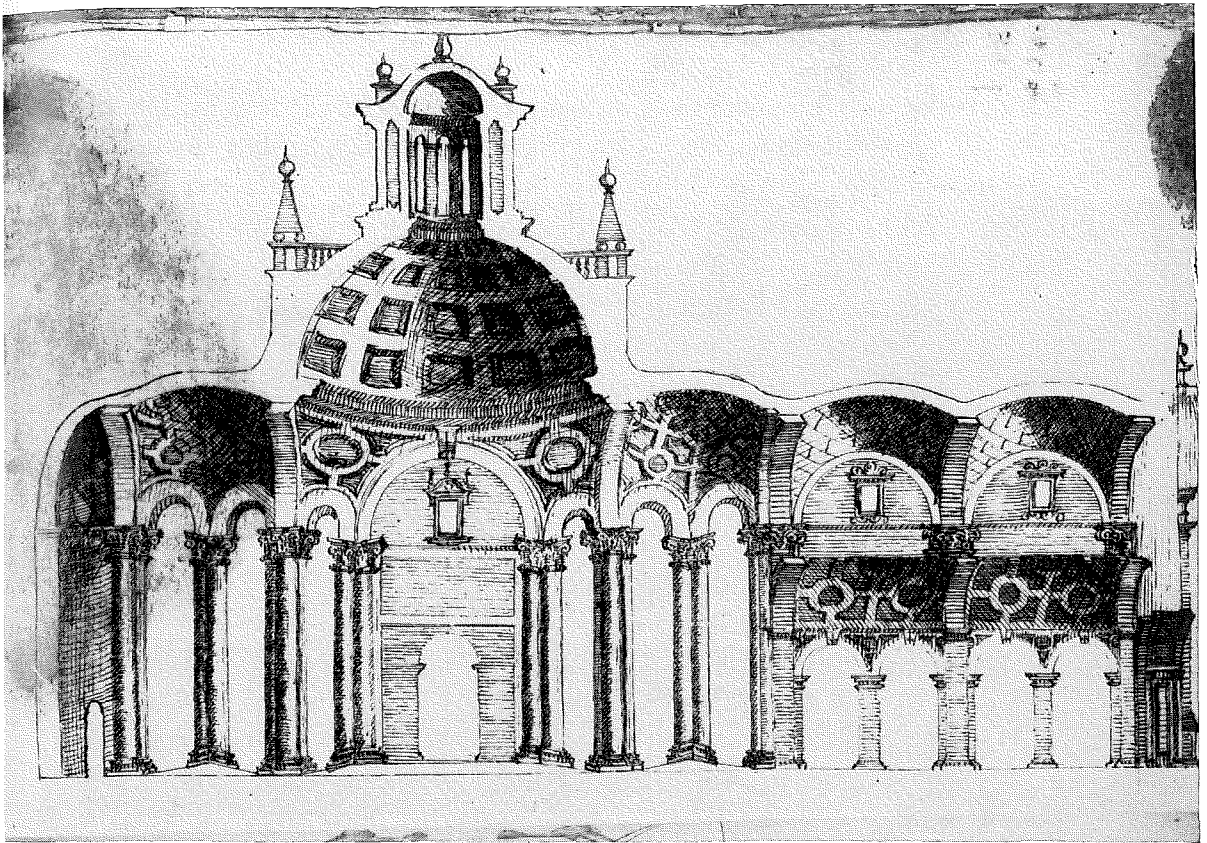
A-B-C-D) Estudios de plantas para proporcionar sus alzados atendiendo a distintos órdenes.



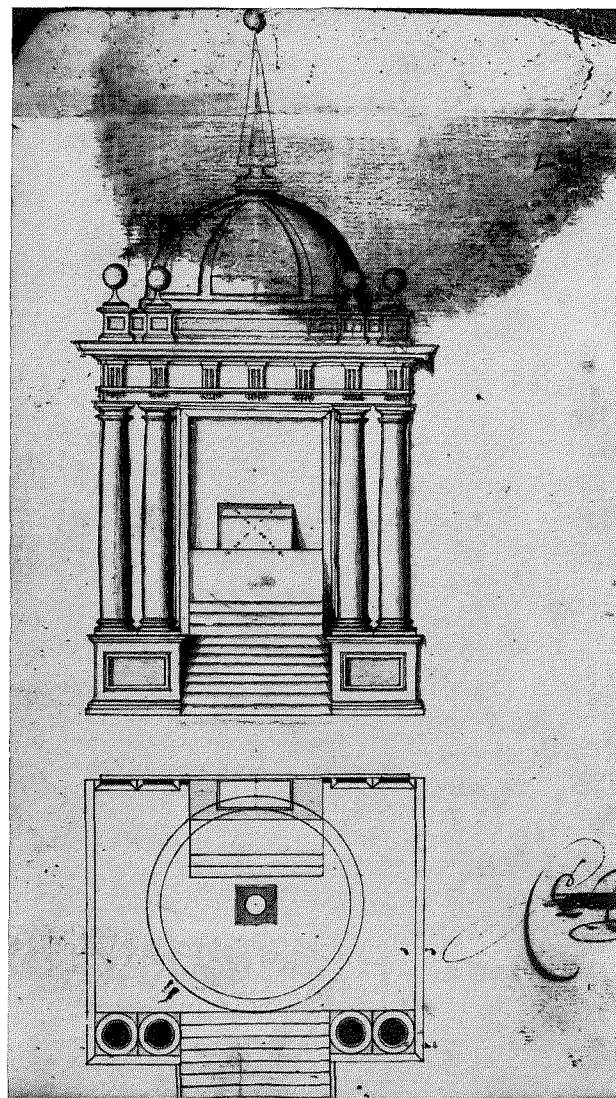
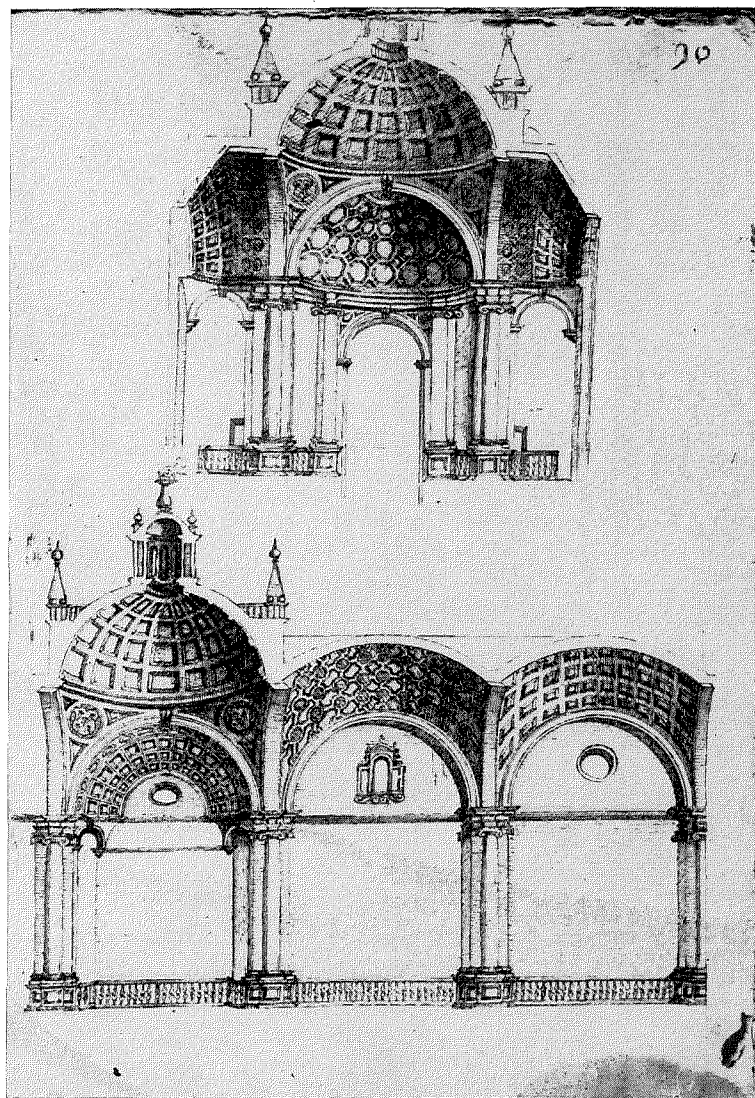
A) Estudio sobre planta ochavada. — B) Planta de la iglesia del Hospital de la Sangre de Sevilla, a la altura de los "anden". — C) Planta de un edificio civil (?).



A) Sección transversal de la cabecera de un templo de orden toscano. — B) Sección longitudinal de tres tramos de la nave de un templo de orden jónico.



A) Sección longitudinal de un templo de orden corintio. — B) Sección longitudinal de un templo con órdenes superpuestos.



A) Secciones transversal y longitudinal de la iglesia del Hospital de la Sangre de Sevilla. —
 B) Proyecto para un monumento de Semana Santa (?).

relación con los croquis leonardescos ⁴⁶. Dentro de esta misma concepción reproducimos otra planta que nos hace pensar en los muchos proyectos que se hicieron para San Pedro de Roma, concretamente en los de Bramante y Peruzzi (lám. IV, D). La única diferencia sustancial consiste en la independencia que aún conservan como elementos autónomos la columna y el pilar, frente a la nueva solución aportada por Bramante de un potente machón para sostener la cúpula.

Hernán Ruiz hizo además otros ensayos sobre planta poligonal (lám. V, A) de gran interés por el acierto en la resolución de los espacios interiores, haciendo alternar unos rectangulares con otros de planta romboidal. Una vez más asistimos aquí a la primacía de la iglesia de desarrollo longitudinal, al añadir a uno de los lados del octógono una nave de dos tramos con capillas entre los estribos. De cualquier modo Hernán Ruiz logró un perfecto equilibrio entre la apariencia cruciforme de la planta y la autonomía del gran espacio ochavado ⁴⁷.

Se ha dejado para el final otro tipo de plantas más sencillas y que han perdido el carácter teórico-experimental de las anteriores. En ellas es inútil buscar semejanzas y parentescos con obras italianas, pues se han elaborado aquí, pudiéndose incluso reconocer algún edificio concreto. Así sucede con la traza del folio 89 v.º, donde puede leerse "Planta sulgente de la yglesia que se haze en el espital de la sangre" ⁴⁸, que se refiere al conocido edificio sevillano, cuya iglesia dirigió Hernán Ruiz hacia 1560 ⁴⁹. Es éste el dato positivo más interesante de todo el manuscrito para atribuirlo, como

⁴⁶ El dibujo de Hernán Ruiz a que nos referimos, va acompañado del siguiente texto: "Este templo a de ser proporcionado en el genero dorico la coluna a de tener de grueso 6 pies 6 bezes 7 son 45 y 15 de buelta son 60 es dupla proporcion". Obsérvese que está mal hecha la multiplicación.

⁴⁷ El texto que acompaña al dibujo dice: "Este templo a de ser propocionado en el jenero corintio la coluna tiene 5 pies de grueso 5 bezes 9 son 45 y quinze de buelta son sesenta es dupla proporcion".

⁴⁸ El texto completo dice: "Planta sulgente de la yglesia que se haze en el espital de la sangre que es lo que representa de los andenes arriba a de subir dende el suelo o pabimento hasta la clabe de los arcos 68 pies que es dupla proporcion guardando las bobedas su razon conforme a esto biene la misma proporcion dupla y subiran 76".

⁴⁹ Celestino López Martínez, *El arquitecto Hernán Ruiz en Sevilla*. Disertación documental, Sevilla, 1949, pág. 39; José Gestoso y Pérez, *Sevilla Monumental y Artística*, Sevilla, 1892, tomo III, pág. 109.

en su día hizo Gómez-Moreno, a Hernán Ruiz, el joven. La planta (lám. V, B) consiste en una gran nave única, con capillas entre los contrafuertes, tres tramos, cabecera semicircular, y dos pequeños brazos que le da la apariencia de cruz latina. Tras la capilla mayor se aloja la sacristía, si bien en la traza no se acusa suficientemente por plantear el edificio a la altura de los "andenes". Ello explica las diferencias existentes entre esta planta y la que en su día sacó Chueca del edificio⁵⁰, y a su vez viene a coincidir plenamente con los alzados interiores que acompañan a la planta, donde sólo se ve el edificio a partir de dichos andenes (lám. VIII, A). Hernán Ruiz dudó mucho antes de conformarse con esta planta y prueba de ello son las numerosas variantes sobre el mismo programa, recogidas en el propio manuscrito⁵¹.

El hecho es que esta estructura de la iglesia del Hospital, tendría gran repercusión en el barroco sevillano, pues como apunta Kubler, de ella proceden las "iglesias en forma de cajón" tales como la de la Merced e iglesia del Sagrario⁵².

Junto a todas estas plantas de edificios religiosos, hay tan sólo una que parece responder a un edificio público o quizás a un palacio⁵³. La falta de un texto que se refiera a ella no nos permite pasar de esta simple hipótesis. De cualquier forma el edificio parece muy extraño por la distribución de sus huecos, patios y escaleras, así como por el desigual grosor de los muros (lám. V, C).

b) *Interiores*. — A cada una de las plantas acompaña uno o varios alzados de sus fachadas e interiores. Si bien son todos ellos diferentes entre sí, sin embargo, se repiten unas mismas características que configuran el peculiar estilo de Hernán Ruiz. Entre ellas se pueden destacar como más significativas las siguientes: 1.ª Presencia de los órdenes clásicos; 2.ª Tendencia a suprimir los entablamentos de modo que los arcos arranquen directamente sobre el capitel; 3.ª Empleo de bóvedas baídas y artesonadas; 4.ª Utilización

⁵⁰ F. Chueca Goitia, *Arquitectura del siglo XVI*, Madrid, 1953, págs. 269 y 270.

⁵¹ Folios 77, 96 v.º y 108 v.º

⁵² G. Kubler, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, 1957, págs. 28 y 29. Véase también F. Chueca, "El protobarroco andaluz", en *Archivo Español de Arte*, núm. 166, 1969, pág. 144.

⁵³ Folio 84 v.º

de cúpulas de media naranja, con casetones, sobre pechinas y sin tambor, en el crucero; 5.^a Enmascaramiento de la cúpula que no se trasdosa más que en su parte más alta, llevando allí una gran linterna. A ésta acompañan generalmente cuatro pirámides sobre bolas y una balaustrada, dispuesto todo sobre el macizo que oculta el trasdós de la cúpula.

Sintetizando al máximo pueden hacerse dos grupos de alzados, según responda su organización a un orden único —una especie de orden gigante— o bien a la superposición de órdenes. Dentro del primer grupo se han escogido tres ejemplos distintos, uno que muestra un potente orden toscano ⁵⁴ sobre cuyo capitel arrancan los arcos torales para sostener una cúpula con las características descritas (lámina VI, A), y el segundo perteneciente al más esbelto orden jónico, que alzado sobre un pedestal recibe esta vez excepcionalmente la carga de un entablamento ⁵⁵. El triple hueco de las ventanas, de clara ascendencia serliana, y las magníficas bóvedas baídas junto con la elegancia de la columna nos hace pensar en la obra de Vandelvira (lám. VI, B). Un tercer ejemplo, perteneciente al orden corintio, pone de manifiesto que la desaparición del entablamento sobre la columna resta esbeltez al orden ⁵⁶ (lám. VII, A), haciendo notar que este proceder es justamente el contrario de Siloe en la catedral de Granada o Málaga, donde no sólo colocó fragmentos de entablamentos sobre los capiteles, sino que introdujo unos pilastrones entre aquellos y el arranque de arcos y bóvedas, ganando así mayor altura. Hernán Ruiz no supo o no quiso romper con la continuidad que exige la esencia misma del dintel, y prefirió esta solución poco airosa y a la vez atrevida.

El segundo tipo de alzados se caracteriza por la superposición de órdenes, rechazando un orden único que abarcara la altura total hasta la imposta de las bóvedas. Esta solución tiene a nuestro juicio enorme interés, porque de ella saldría el proyecto definitivo para la iglesia del Hospital de la Sangre. En efecto, existen alguno alzados en los que a un orden toscano con su correspondiente entablamento, se superpone otro segundo orden, jónico, sobre cuyo capitel cargan

⁵⁴ Folio 78.

⁵⁵ Folio 97. Este alzado corresponde a la planta del folio 96 v.º, que es uno de los estudios preliminares para la iglesia del Hospital de la Sangre.

⁵⁶ Folio 105.

directamente las bóvedas (lám. VII, B). Si a este proyecto se le suprime precisamente el orden toscano dejando las columnas jónicas suspendidas, tendremos el rasgo más característico de la iglesia del hospital sevillano. En el alzado de ésta ⁵⁷, correspondiente a la planta ya comentada (lám. V, B), se detalla precisamente este segundo cuerpo jónico a la altura de los "andenes" que van protegidos por una balaustrada (lám. VIII, A). Para que no se dude de que se trata del Hospital de la Sangre, en las pechinas, bajo la gran cúpula que nunca se construyó, puede verse el escudo con las Cinco Llagas. Que se refiere esta traza al segundo cuerpo tampoco ofrece dudas, pues en la sección transversal de la cabecera, el espacio reservado para encajar el gran retablo, continúa por debajo de la línea de asiento del dibujo. No aparecen aquí sin embargo los capiteles-péndolas, de orden dórico, que en la actualidad soportan el orden jónico, y que al decir de Chueca representa un caso de gran interés dentro de la tendencia española hacia la "decoración suspendida" ⁵⁸. Para el P. Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Hernán Ruiz habría ensayado previamente en el Colegio de Jesuitas de Marchena, alguna de las soluciones que el arquitecto cordobés llevó a cabo más tarde en el Hospital de la Sangre ⁵⁹. Lo cierto es que entre lo proyectado y lo que se ejecutó, existen algunas diferencias notables como la supresión de la cúpula, simplificación del dibujo de las bóvedas, y la colocación de unas ventanas termales de corte herreriano en lugar de las más delicadas proyectadas por Hernán Ruiz.

Ello es debido a que todo lo que se hizo por encima del entablamento jónico se llevó a cabo mucho después de la muerte de Hernán Ruiz. Ceán recogió a este respecto los siguientes datos, repetidos después por Collantes: "Todavía estaba por cubrir la iglesia en el año 1590, quando Martín Infante, Maestro mayor del Alcazar de Sevilla, Juan de Minjares, que por el Rei lo era de la obra de la Casa Lonja de esta ciudad, que entonces se construía, Luis de Villafranca, Francisco de Pereña y Gonzalo Fernández, se juntaron por acuerdo de los reverendos Patronos a tratar sobre el modo con que se

⁵⁷ Folio 90.

⁵⁸ F. Chueca Goitia, *Invariantes castigos de la arquitectura española*, Madrid, 1947, págs. 87 y 88.

⁵⁹ A. Rodríguez Gutiérrez de Ceballos (S. I.), *Bartolomé de Bustamante y los orígenes de la arquitectura jesuítica en España*, Bibliotheca Instituti Historici S. I., volumen XXVII, Roma, 1967, pág. 213.

había de cerrar. Y en virtud del parecer de estos Profesores mandaron sus paternidades en 13 de abril de 1591, que en juntándose dinero se comprasen materiales y se cubriese la iglesia con toda brevedad. Así se executó y no con madera, como se pensaba, sino con bóvedas de piedra, y es uno de los mejores templos de Sevilla"⁶⁰. La intervención de Juan de Minjares explica el apuntado rasgo herreiriano de las ventanas. Por otro lado la solución de cubrir la iglesia con madera, se debe referir a una resolución urgente tomada, una vez muerto Hernán Ruiz, por razones de economía y tiempo, pero que como se puede ver en las trazas, la idea primera fue siempre cubrirla con bóvedas y cúpula de piedra.

c) *Fachadas y portadas*. — Son dos tan sólo las fachadas que encontramos en el manuscrito, y ambas muy diferentes entre sí, pues mientras la primera de ellas responde a un esquema muy común —fachada flanqueada por dos torres campanarios y portada protegida por un arco cobijo— (lám. IX, B), la segunda en cambio es de originalísima traza (lám. IX, A). En efecto, su composición y proporción coinciden con la de una fachada de un templo clásico —seis pilastras de orden corintio, entablamento y frontón—, y ello supone gran novedad no sólo entre nosotros, sino con relación a la misma arquitectura italiana del renacimiento, pues habrá que esperar a la Villa Thiene de Palladio (h. 1550), en Quinto Vicentino, para encontrar algo semejante. Es cierto que fachadas con órdenes clásicos y frontón las encontramos ya en Alberti, incluso en el caso de su San Sebastián de Mantua vemos la interrupción del entablamento en el centro de la fachada, uniendo luego ambas partes con un arco de medio punto, tal y como ocurre en el dibujo de Hernán Ruiz. Sin embargo, su relación entre altura y anchura dista de ajustarse a la proporción clásica, que en cambio Hernán Ruiz supo interpretar con seguridad y acierto. No conocemos en la arquitectura española otro ejemplo de fachada renacentista que con tanto empeño y fortuna se aproxime al volumen y proporción clásica. Tan sólo podría compararse con ella, la fachada de la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de Tomar (Portugal), atribuida

⁶⁰ Ceán Bermúdez, *Descripción artística del Hospital de la Sangre de Sevilla*, Valencia, 1801; Francisco Collantes de Terán, *Memorias históricas de los establecimientos de la Caridad de Sevilla*, Sevilla, 1884, pág. 147.

por Batelli a Andrea Sansovino⁶¹ y por Reynaldo dos Santos al arquitecto portugués Diego de Torralva⁶². Aun así resulta más fría y severa que el proyecto de Hernán Ruiz. Éste resolvió muy bien, mediante una fórmula empleada a menudo por Vandelvira, la manifestación exterior de las tres naves de la iglesia, es decir, llevando a la fachada y por encima del entablamento tres arcos ciegos. El arranque de dichos arcos viene a coincidir con los ejes de las pilas-tras, dando éstas por tanto la anchura de las naves. Los dos paños extremos que no llevan arcos en lo alto, corresponden a las capillas entre los estribos. Obsérvese asimismo la perfecta valoración de los intercolumnios, que van perdiendo fuerza y relieve desde el centro hacia los extremos. Prescindiendo de los poco afortunados remates del frontón, esta fachada es una de las mejor pensadas de todo nuestro renacimiento, y que de haberse construido constituiría una de las joyas de la arquitectura española.

Más numerosas son en cambio los estudios de portadas, en las cuales se acusa a veces un cierto manierismo (lám. IX, C), tanto por la composición como por el trato que reciben algunos elementos arquitectónicos. Las hay muy sencillas a base de dos cuerpos, cuya estructura mixta —arco y ditel— es idéntica (lám. X, A), mientras que otras entrañan mayor complejidad debida a la diferente composición de sus distintos cuerpos (lám. X, B). En todas estas portadas, cuyos estudios fueron quizás sugeridos por otros análogos de Serlio⁶³, se dan algunos caracteres comunes tales como el mayor interés por la estructura arquitectónica que por su decoración, tendencia a utilizar frontones curvos como remate de la portada, presencia de un mármol o piedra dura en las enjutas de los arcos, y repetición, en fin, de un mismo orden en los distintos cuerpos de la portada (lám. XI, A). En algunos casos se produce una dislocación caprichosa en el organismo de ésta, llegando a composiciones atrevidas en las que no existe correspondencia entre los pedestales y entablamentos de un mismo orden (lám. XI, B).

d) *Otros dibujos.* — Finalmente haremos mención de otros dibujos que a nuestro juicio nada tienen que ver con los anteriores,

⁶¹ G. Batelli, *Il Sansovino in Portugallo*, Coimbra, 1929.

⁶² Reynaldo dos Santos, *Historia del arte portugués*, Ed. Labor, 1960, pág. 78.

⁶³ El *Libro Extraordinario* de Serlio, con las "trenta porte di opera rustica" y "venti di opera dilicata", se publicó por vez primera en 1551.

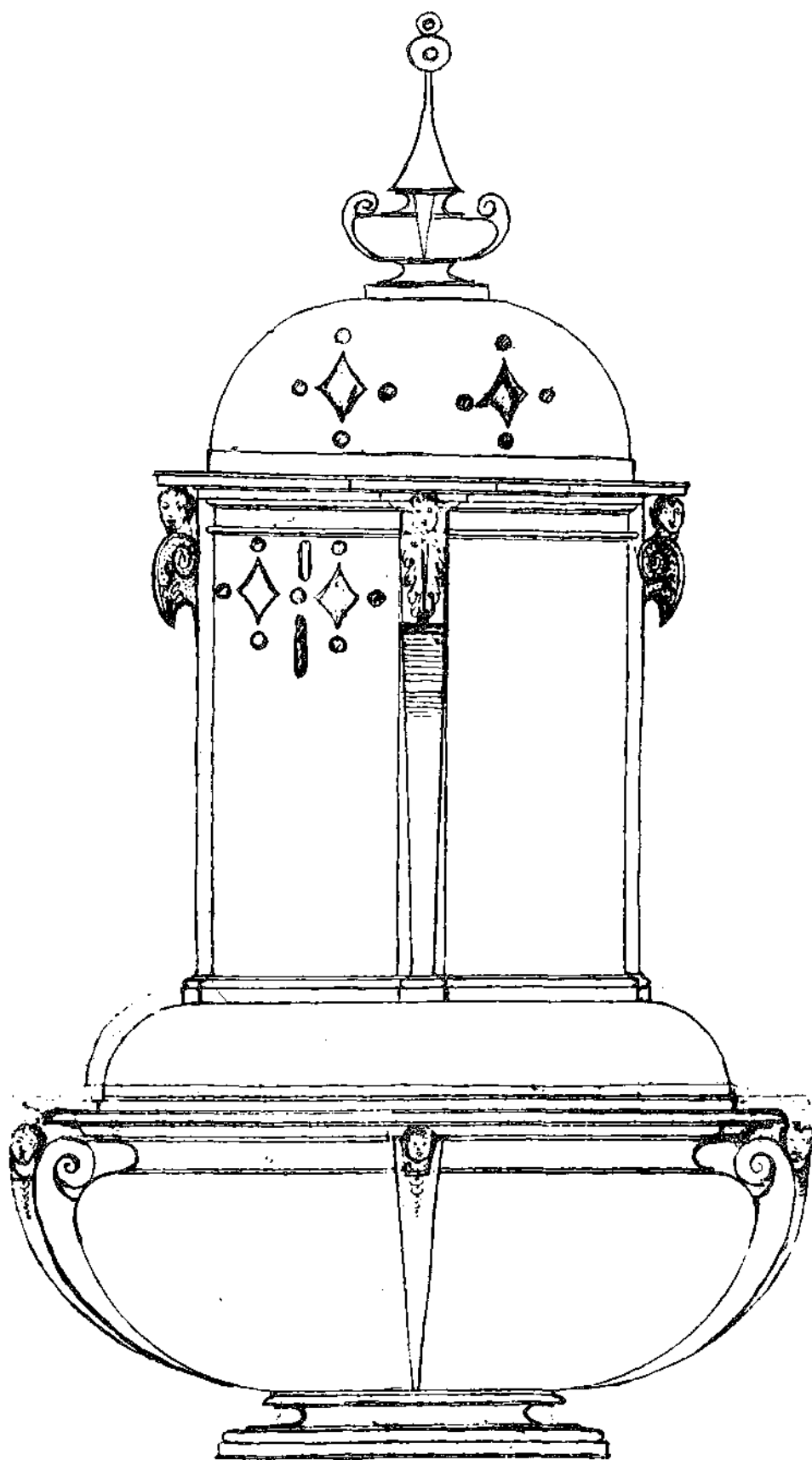


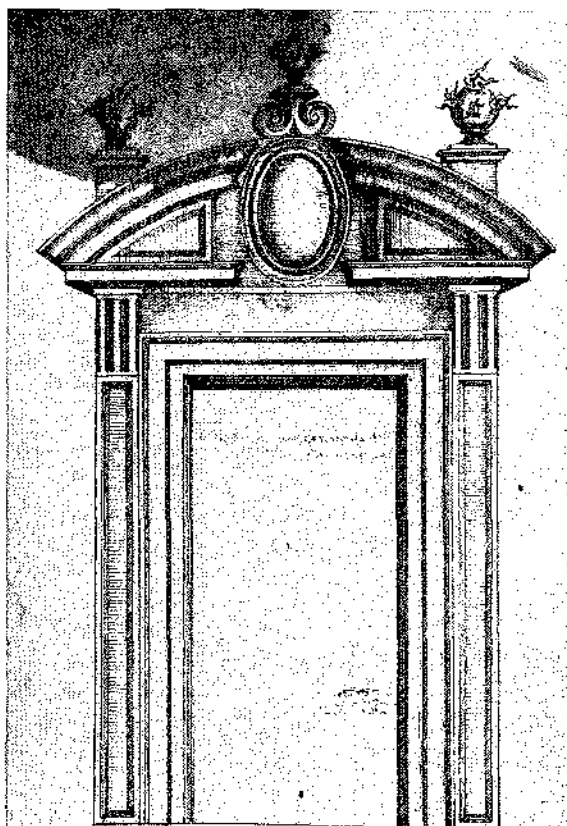
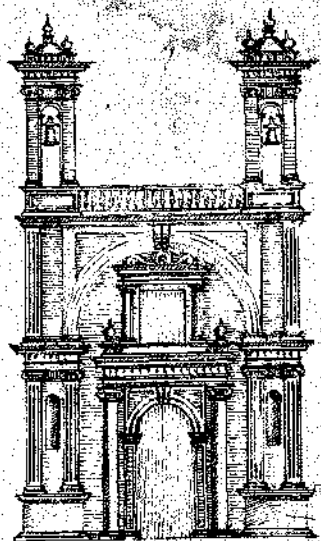
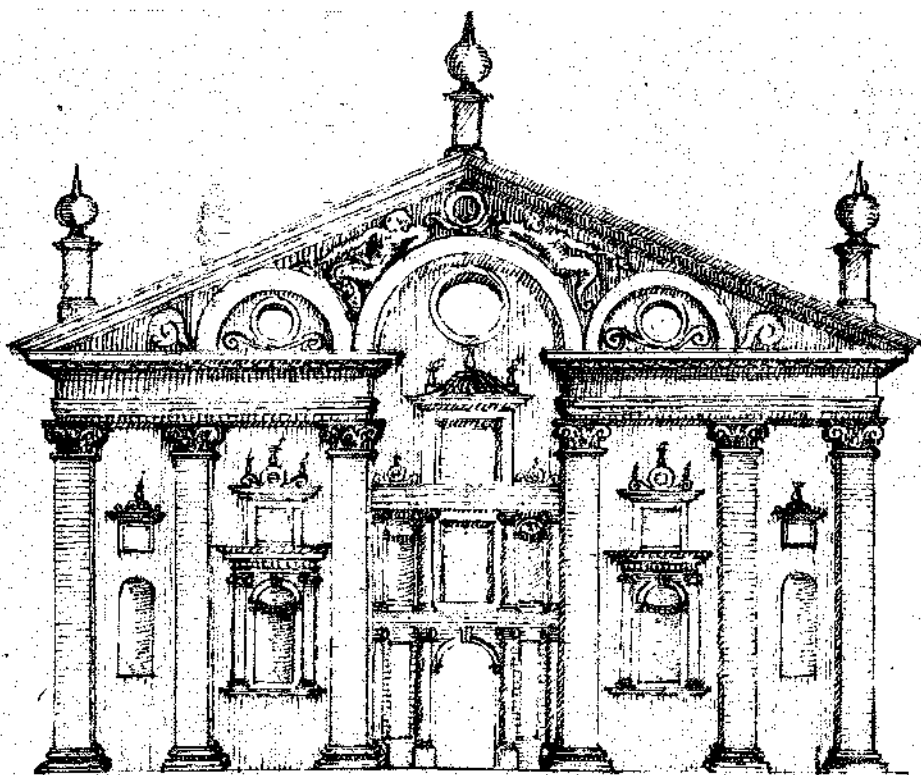
FIGURA 9



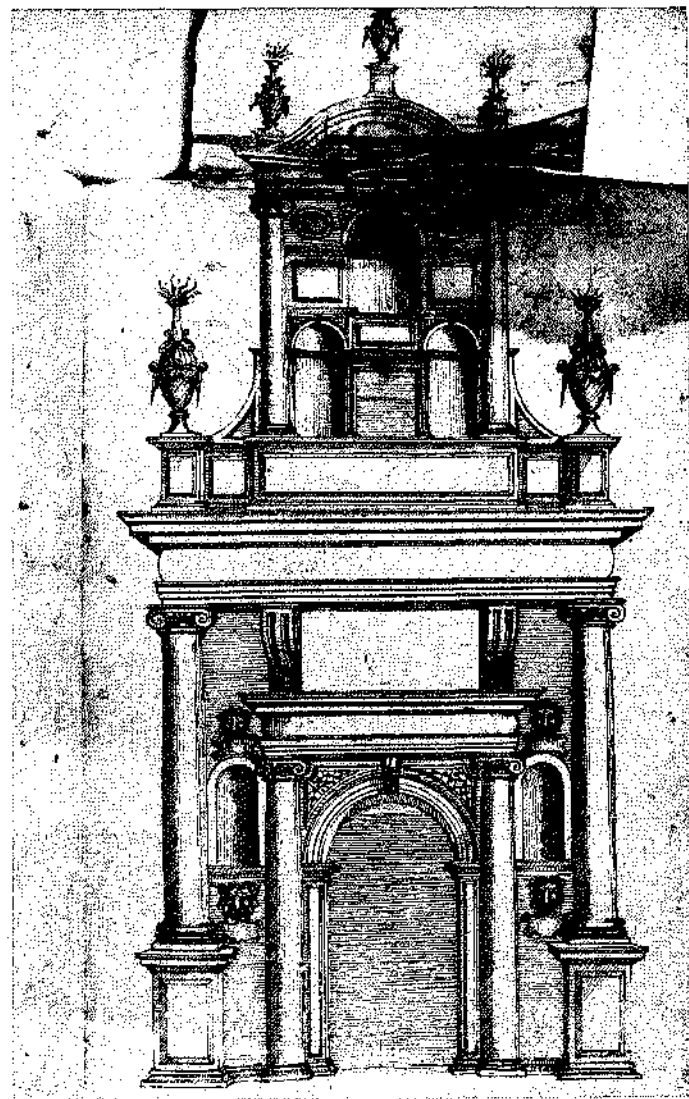
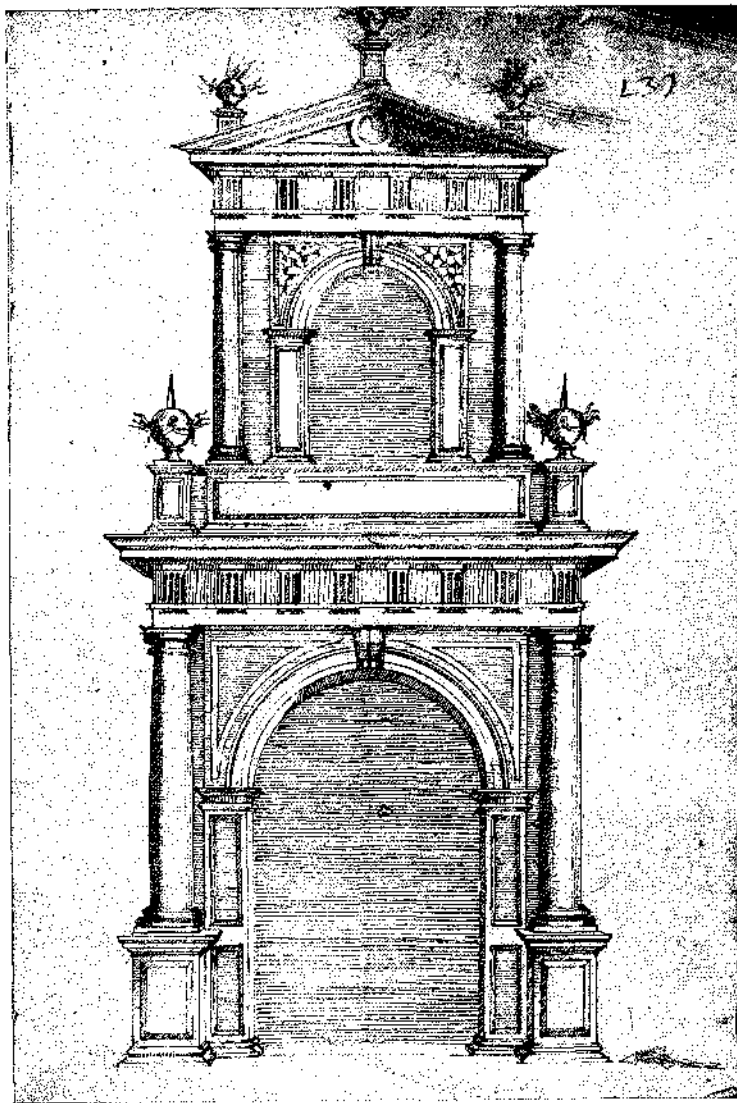
secreto

lo q sea de 2 libras y mis traza quando fu
 de el esto no pa los organos para Acla
 rar las lozes que parezen de plata fina
 al tiempo de la vida de esta no sea de 2 libras
 A la vez y be me li bras de esta no vnase
 la ton fino y me dia onca de maza qira
 moli da y bna onca de esta no de gles

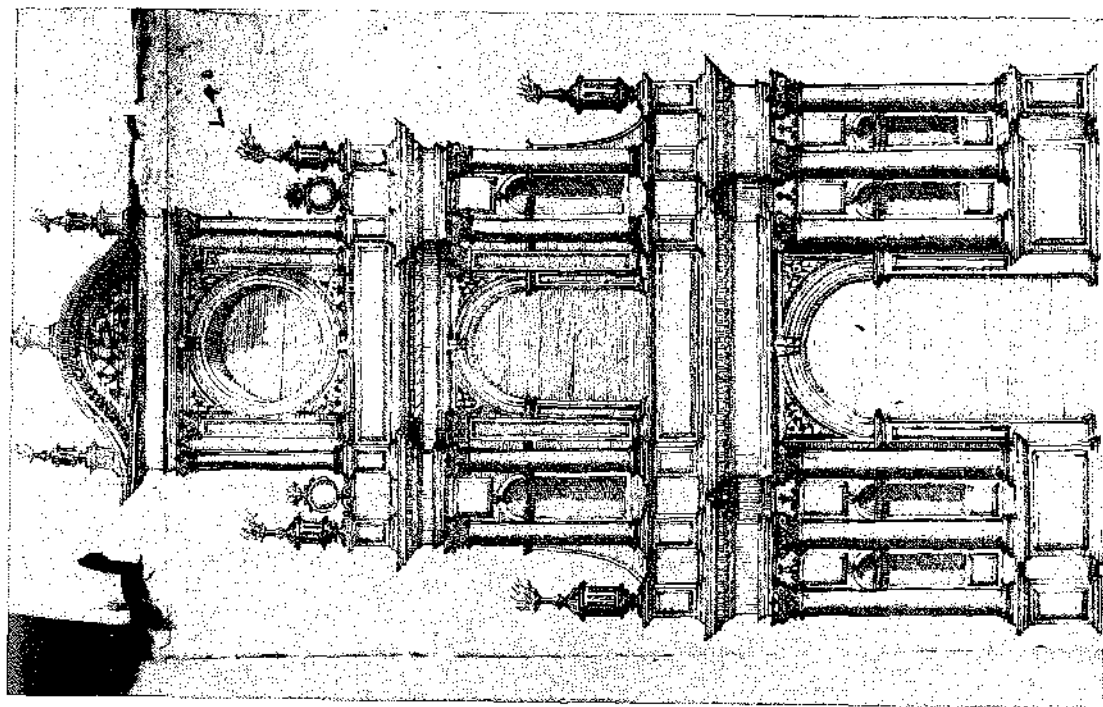
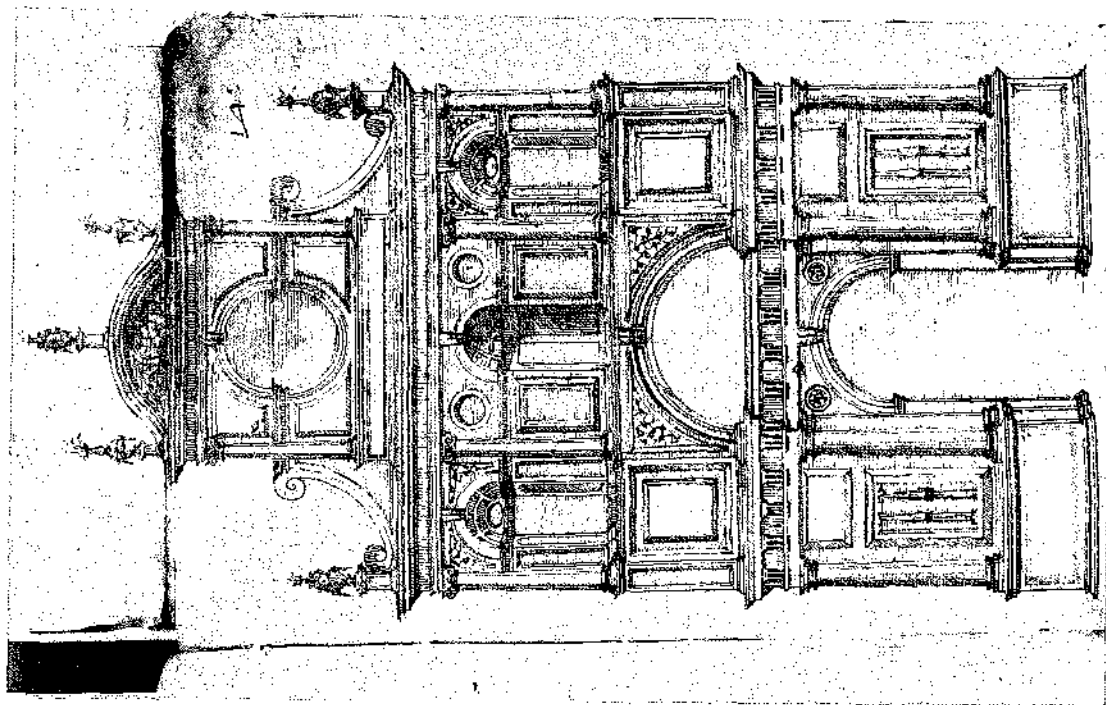
FIGURA 10



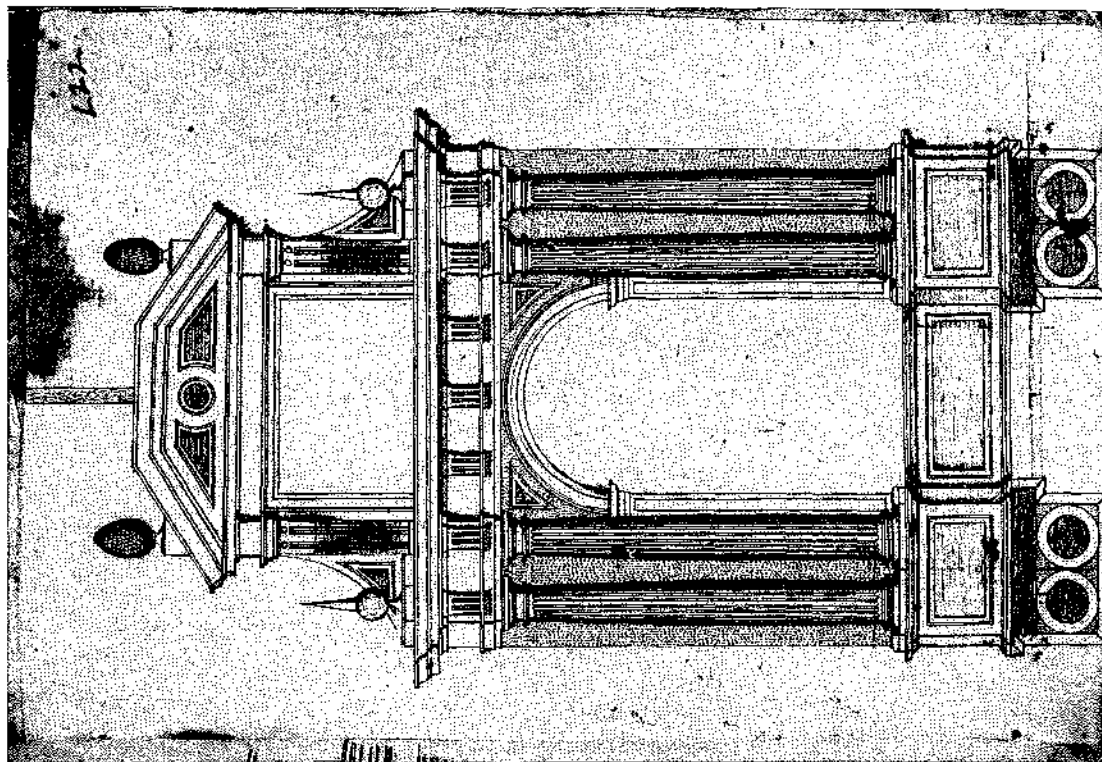
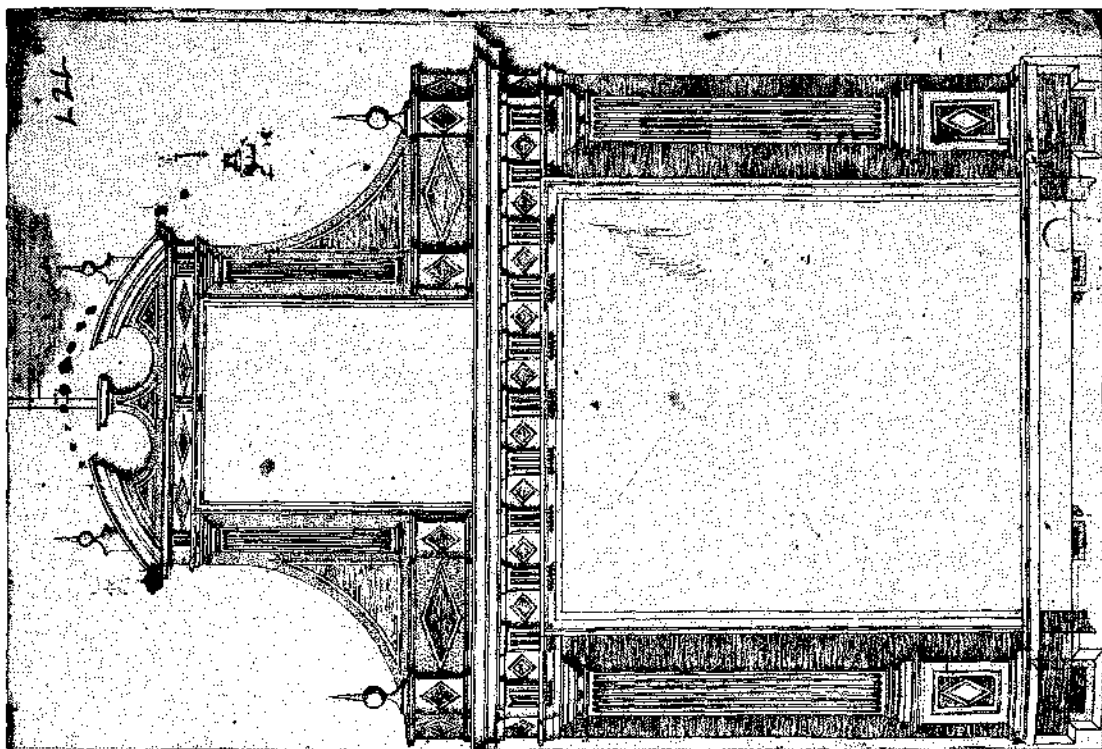
A) Fachada de un templo de orden corintio. — B) Fachada de un templo con torres-campanario. — C) Estudio de portada.



A) Estudio de portada de orden toscano. — B) Estudio de portada de orden jónico.



A) Estudio de portada con órdenes superpuestos. — B) Estudio de portada de orden corintio.



A-B) Proyectos para retablos.

ni estilística ni técnicamente. Son dibujos que pertenecen al mismo siglo XVI, pero ya contemporáneos de lo escurialense. Buena prueba de ello es un bello templete⁶⁴ tetrástilo, de orden toscano, con las típicas bolas escurialenses, y una cúpula con remate piramidal (lámina VIII, B). El proyecto, seguramente para un monumento de Semana Santa, guarda gran semejanza con la custodia del Sagrario del altar mayor de San Lorenzo de El Escorial⁶⁵. El dibujo lleva una firma tachada y cortada, por lo que resulta ilegible, pero sea quien fuere no nos cabe duda de que cronológica y estéticamente gira en torno a El Escorial.

Otro grupo de dibujos que se refieren a trazas de retablos, nos hablan de una tercera mano, cuya técnica es muy distinta del plumado de Hernán Ruiz, y de la aguada sepia del dibujo anterior. Tampoco el estilo se asemeja a uno ni a otro, pareciendo algo más tardíos, quizás de hacia 1600. Pese a su interés algunas adolecen de falta de proporción (lám. XII, A y B). Saliéndonos de lo puramente arquitectónico el manuscrito contiene además el dibujo de una bellísima reja renacentista, y otros referentes a piezas de orfebrería, ya del siglo XVII (fig. 9).

Terminamos esta breve selección dando a conocer uno de los folios más heterogéneos⁶⁶, cuyos dibujos se deben de nuevo a Hernán Ruiz, y donde vemos un estudio de anatomía humana, dos cabezas de caballo y un "secreto" para fundir "el estaño para los organos para aclarar las bozes que parezcan de plata fina" (fig. 10). Todo ello puede dar idea del interés complejo de este manuscrito, que viene a enriquecer uno de los capítulos más sugestivos de nuestra arquitectura, el del renacimiento andaluz.

⁶⁴ Folio 117.

⁶⁵ Luis Cervera Vera, *Las estampas y el sumario de El Escorial por Juan de Herrera*, Madrid, 1954. Véase el "Undécimo diseño".

⁶⁶ Folio 146. El "secreto" dice así: "Lo que se a de echar y misturar quando funden el estaño para los organos para aclarar las bozes que parezcan de plata fina al tienpo del fundir el estaño ase de echar a ciento y beinte libras destaño una de laton fino y media onça de magagita molida y una onça destaño de glas".